

ALTARBAUSTUDIEN

Formen renaissancemässiger Altarretabel
in der deutschsprachigen Schweiz

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I

der

UNIVERSITÄT ZÜRICH

vorgelegt von

BARBARA SCHÄCHTELIN
von Deutschland

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

1980



ALTARBAUSTUDIEN

Formen renaissancemässiger Altarretabel
in der deutschsprachigen Schweiz

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der

UNIVERSITÄT ZÜRICH

vorgelegt von

BARBARA SCHÄCHTELIN
von Deutschland

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

0.	Vorwort	3	6.5	E. Beispiele italianisierender und protobarocker Retabel- typen	88
0.1	Forschungsbericht	5	6.5.1	AA. Retabel mit flügelartigen Seitenteilen	88
1.	Einführung	8	6.5.2	BB. Aedikularretabel	98
1.1	Cisalpine Renaissancekunst. Begriff und Problem	8	6.5.3	CC. Nischenretabel	104
1.2	Die Schweiz und ihre Kunst	11	7.	Analyse der Aufbaustrukturen	107
1.3	Altarbaukunst	13	7.1	Rahmenarchitektur	107
2.	Zeit und Umwelt	14	7.1.1	Aufsatz	110
2.1	Kunst- und Geistesgeschichte	15	7.1.2	Flügel	112
2.2	Staat und Kirche	17	7.1.3	Predella	112
2.3	Wirtschaft und soziale Ordnung	19	7.2	Ornamentik	113
2.4	Auswirkungen der allgemeinen Wandlungsprozesse auf die Kunst ..	21	8.	Beurteilung der Retabelformen	114
3.	Altarbaukunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts	23	8.1	Mittelalterliche Voraussetzungen	116
3.1	Allgemeine Aspekte	23	9.	Schlussbetrachtung	120
3.1.1	Spätgotische Altäre in der Schweiz	25	10.	Anhang	122
3.2	Grundstrukturen spätgotischer Altarretabel	26	10.1	Katalog der Altarretabel	122
3.3	Standortverzeichnis der renaissancemässigen Altarretabel	29	10.2	Künstlernoteizen	175
3.3.1	Standortverzeichnis von Beispielen protobarocker Altarretabel ..	31	10.3	Bibliographie	179
4.	Ausserkünstlerische Gegebenheiten in der Schweiz	33			
4.1	Die Reformation und ihre Auswirkungen auf den Altarbau	33			
4.2	Verkehrsgeographie und Standortverteilung der Retabel	39			
5.	Analyse der Retabeltypen	41			
5.1	Aufbauformen	41			
5.1.1	Beispiele italianisierender und protobarocker Retabeltypen ..	42			
5.2	Chronologie und Aufbauform	44			
5.3	Anteil von Malerei und Plastik in der Retabelgestaltung	46			
5.4	Ikographische Programme	47			
6.	Typologie der Aufbauformen	58			
6.1	A. Traditionelle Grundstruktur des geschnitzten Flügelretabels	58			
6.2	B. Traditionelle Grundstruktur unter Verwendung renaissance- mässiger Aufbauformen	68			
6.3	C. Renaissanceerretabel	82			
6.4	D. Sonderform	86			

- (1) Aus stilistischen wie auch geographischen Gründen lag es nahe, das Fürstentum Liechtenstein mit in die räumliche Umgrenzung einzubeziehen.
- (2) Dass der Begriff "Renaissanceretabel" nur mit Vorbehalt angewendet werden kann, wird im Verlauf der Untersuchung deutlich werden. Es scheint daher angebracht, ihn allenfalls durch "renaissancemässiges" Retabel zu ersetzen.
- (3) Der früheste der zu behandelnden Altäre stammt von ca. 1520, der späteste von 1633. Zusätzlich angefügt sind einige protobarocke Beispiele, welche einen hochrenaissancemässig-italianisierenden oder manieristisch-gothisierenden Einschlag aufweisen. Sie entstammen dem Zeitraum vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum dritten Viertel des 17. Jahrhunderts. Ein typologisch interessanter Nachzügler stammt von ca. 1744.
- (4) Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Hrg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Basel 1927ff.
- (5) Ein Katalog der behandelten Altarretabel befindet sich im Anhang der Arbeit.
- (6) Die Kontaktaufnahme mit Museen und Pfarrämtern brachte keine zusätzlichen positiven Ergebnisse, weder zusätzlich zu den Denkmälern der inventarisierten Kantone, noch in den Kantonen, die in Bearbeitung sind oder noch ausstehen. Aus der religions- und kunstgeschichtlichen Situation heraus ergab der Vergleich zwischen den Kantonen, in welchen Altäre vorgefunden wurden und den noch nicht erfassten Gebieten mit einiger Sicherheit, dass in den letzteren kaum Funde zu erwarten sind, die das erhaltene Gesamtbild wesentlich verändern würden.
- (7) Die Vernachlässigung des Themas der Altarbaukunst nach dem Ende ihrer Hochblüte zu Beginn des 16. Jahrhunderts liegt nicht zuletzt daran, dass so hervorragende Künstler wie in der vorangegangenen Epoche fehlen. Die vorhandenen Werke zeichnen sich häufig durch nicht geringe Individualität aus, diese aber täuscht selten über den weitgehenden Mangel an künstlerischer Qualität hinweg. Diese Tatsache sollte aber dennoch nicht zur Folge haben, dass den Werken einer allgemeinen Krisensituation in der Kunst des Nordens die gebührende Aufmerksamkeit versagt wird.
- (8) In der Kunstgeschichtsforschung der neueren Zeit wird vermehrt auf die Bedeutung dieser Epoche für die stilistische Entwicklung der Kunst des Nordens hingewiesen. Cf. z. B. R. Feuchtmüller in: Renaissance in Oesterreich. Wien/Hannover 1966. S.6: "Eine Kritik oder eine nur beiläufige Erwähnung, wie sie in vielen Büchern über die deutsche Renaissance bisher geboten wurde, bleibt meist an der Oberfläche der äusseren Erscheinung, deren Voraussetzungen man zu wenig kennt. Gerade aus der Eigenart ergeben sich aber neue Einsichten, die erweisen, dass die Renaissance mehr ist als nur ein notwendiges Verbindungsglied."

Die vorliegende Arbeit behandelt die formale Weiterentwicklung des Flügelretabels nach dem Einbruch der Renaissanceformen diesseits der Alpen. Dargestellt wird das entwicklungsgeschichtliche Ende der Form bzw. des Systems vom Flügelretabel und die Ausbildung renaissancemässiger Retabeltypen innerhalb der nordischen Altarbautradition und auf den Grundlagen der gotischen Aufbautypen des Flügelretabels. Die Berücksichtigung einiger protobarocker Einzelbeispiele und einiger vom italienischen Renaissanceretabel unmittelbar inspirierten und nachgeahmten Formen erfolgt zur Verdeutlichung der Unterschiede zwischen nordischem, renaissancemässigem Retabel, seiner eigenen formalen Entwicklungsgeschichte und dem italianisierenden Retabel, welches als solches einer anderen Entwicklungslinie angehört.

Die Studie stellt den Versuch dar, anhand der erhaltenen und hier erfassten Altarretabel des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts im Raum der deutschsprachigen Schweiz (1) einen Beitrag zum Problem der cisalpinen Renaissancekunst zu leisten.

Das Thema dieser renaissancemässigen (2) Altarretabel in der Schweiz, die dem Zeitpunkt zwischen 1520 und 1633 (3) entstammen, ist im Zusammenhang bisher noch nicht behandelt worden. Im Grossen und Ganzen beschränkt sich die Aufmerksamkeit, die man ihnen gewidmet hat, auf mehr oder weniger summarische Hinweise in den Inventaren der Schweizer Kunstdenkmäler (4).

Ein lückenloser Katalog (5) der in Frage stehenden Retabel war erwünscht, aber im Rahmen der Arbeit musste auf diesen Anspruch verzichtet werden. Ihrem Anliegen mussten die vorhandenen Werke aus den von der Inventarisierung erfassten Gebieten als repräsentativer Anteil genügen (6).

Bei den Altarretabeln in der Schweiz handelt es sich m. E. meist um provinzielle Kunst. Der grösste Prozentsatz entstammt der Hand anonymen Meisters. Nur die Hälfte ist fest datiert. Mangelnde Urkunden machen ein Quellenstudium unergiebig. Mit Rücksichtnahme auf das Thema der formalen Entwicklung der Aufbautypen wurde auf Datierungs- und Zuschreibungsfragen verzichtet.

Im Mittelpunkt der vorzunehmenden Analyse steht die typologische Untersuchung der Aufbautypen der Retabel und ihre gattungsmässige Einordnung. Die Geschichte der formalen Typenentwicklung des Flügelretabels - und seiner Ausläufer - ist noch nicht geschrieben. Das Gewicht der Forschung zum Thema des Altarbaus liegt trotz vermehrten Ansätzen zur Einbeziehung seiner architektonischen Rahmengestalt, weitgehend auf der Untersuchung seiner plastischen und malerischen Gestalt. In einer typenmässigen Gliederung werden die Grundprinzipien der vorkommenden Formen dargestellt und erklärt. Anhand dieser soll versucht werden, die wesentlichen Merkmale der Entwicklung vom gotischen Flügelaltar zu einer renaissancemässigen Retabelform darzustellen.

Eingehende Untersuchungen, geschweige denn eine umfassende Würdigung dieses Gesamtkomplexes und der damit verbundenen Problematik innerhalb der allgemeinen Stilgeschichte existieren nicht (7). Trotz ihres volkstümlichen Charakters und ihrer vielfach mangelhaften künstlerischen Qualität, sind die Altarretabel des 16. Jahrhunderts Zeugen des allgemeinen künstlerischen Formwillens während der Stilkrise der cisalpinen Kunst. Sie beweisen den Versuch der Künstler und Handwerker, sich mit den Tendenzen der Zeit auseinanderzusetzen, welche gekennzeichnet sind durch das Abklingen der gotischen Traditionen und das Eindringen der italienischen Renaissanceformen. Insofern möge die Untersuchung dazu dienen, einerseits das Interesse an dem Thema der renaissancemässigen Altarbaukunst, welches bisher nicht genügend beachtet wurde, und andererseits anhand dieses Beispiels das Verständnis für die nordische Kunst zwischen Gotik und Barock zu fördern (8).

(9) Antrittsvorlesung Zürich 14.1.1919 "Das Nationale in der abendländischen

Kunstentwicklung", S. 2.

(10) Peter H. Feist - Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaften.
Leipzig 1966, S. 13.

Konrad Escher (9) hat 1919 in seiner Zürcher Antrittsvorlesung gesagt:
"Die italienische Renaissance ist nicht Gegensatz, sondern organische Fortsetzung der italienischen Gotik." Man ist geneigt zu fragen, ob man diesen Anspruch abgewandelt und in Beziehung zur Gotik und der nordischen Renaissanceform anwenden kann. Inwieweit dazu eine Berechtigung bestehen kann, soll im Laufe der Arbeit untersucht werden. Die Entstehung und Entwicklung der nordischen Renaissanceformen soll aus der unmittelbaren eigenen Tradition und künstlerischen Situation heraus erklärt werden. Zum Zeitpunkt des Eindringens der italienischen Renaissancekunst, ihrer Motive und Formen, war das Bedürfnis nach Formenerneuerung innerhalb der spätgotischen Entwicklungsphase der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten bereits deutlich spürbar geworden und die Ansätze dazu vorhanden. Ohne im Inneren nicht vorbereitet gewesen zu sein, hätte es nie zu einer fruchtbaren Begegnung mit Italien kommen können. Die italienische Renaissance kam dem Norden auf seiner Suche nach der neuen Form entgegen. Zur Verdeutlichung dieses Ausgangspunktes der Betrachtung sei eine Stellungnahme zur Problematik der Entwicklung von Stilformen von Peter H. Feist (10) zitiert:

"Die Menschen ersparen sich überflüssige Doppelerfahrungen auch in der Kunst. Wo immer die äusseren Bedingungen es erlauben, dass sowohl der einzelne Künstler wie auch die Kunst eines Landes insgesamt sich zur Lösung der in einer bestimmten Etappe der Entwicklung gestellten Aufgaben derjenigen Erfahrungen bedienen können, die andere an einem anderen Ort oder früher gemacht haben, dort wird auf diese Vorbilder zurückgegriffen, oder sie werden unter Anpassung auf diese Vorbilder an die eigene Situation verarbeitet. Jeder mögliche Einfluss findet statt, dabei wird Einfluss als Uebernahme verstanden, als ein aktiver Vorgang seitens des Uebernehmenden, als progressives Fremdgut in schlaffes Vakuum. Zu diesem Gesetz gehört ein zweites zur Ergänzung: Ein Einfluss, eine Uebernahme findet nur statt, wenn der Uebernehmende sie braucht, wenn er durch seinen eigenen Entwicklungsstand prädestiniert ist und ihm die einflussenden Errungenschaften zur Lösung historisch anstehender eigener Probleme dienlich sind. Deswegen erfolgt eine Auswahl und Anverwandlung und bleiben unter Umständen bereits reifere Ergebnisse unberücksichtigt, weil sie dem Uebernehmenden innerlich noch nicht zugänglich, noch nicht verwendbar sind."

- (11) Auch für Deutschland und Oesterreich, sowie meines Wissens für die ehemaligen deutschen Ostgebiete steht eine diesbezügliche Bearbeitung noch aus.
- (12) Die Literaturangaben zu den einzelnen Werken befinden sich im Katalog der behandelten Altäre.
- (13) Im weiteren Verlauf wird die Abkürzung SLM gebraucht.
- (14) Julius Baum - Luzerner Plastik bis zum Jahre 1600. Luzern 1965. S. 94, 130, Taf. 246: Flügelaltar der Slg. Büel.
- (15) Josef Gantner/Adolf Reinle - Kunstgeschichte der Schweiz. Bd. III. Kunst der Renaissance, des Barocks und des Klassizismus. Frauenfeld 1956. S. 136: Laurentius-Altar in Chur, Castelberg-Altar in Disentis, Altar aus Cazis im SLM. Abb. 82: Castelberg-Altar.
- (16) op.cit.S.136: "Renaissancealtäre sind in der Schweiz selten (...). Bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts wird vielfach das Prinzip des mittelalterlichen Schreinaltars beibehalten (...). Unter dem Eindruck der aus einzelnen gemalten oder plastischen Kompartimenten zusammengesetzten italienischen Altaraufbauten verfestigt sich bei einigen wichtigen Altarwerken das System der Türflügel, die zu unbeweglichen Seitenstücken werden. Bezeichnenderweise sind es nur wenige Exemplare."
- Reinle - KD IU VI, 1963, S.468f: Ueberblick über die kunstgeschichtliche Entwicklung der Altäre im Kanton Luzern.
- (17) Paul Ganz - Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Basel 1960. S. 465: Altar aus Cazis im SLM, Imfeld-Altar im SLM. S. 497: Laurentius-Altar in Chur, Castelberg-Altar in Disentis. Abb. 316: Altar aus Cazis, Abb. 317: Imfeld-Altar.
- (18) op.cit.S.471. Es wird auf die zwei Ursprungsorte der Infiltration des Renaissancestils in die Schweiz hingewiesen. Im Tessin und in Graubünden macht sich der Einfluss der Lombardei früher bemerkbar als jener, der auf dem Wege über Augsburg und Nürnberg im Norden der Schweiz spürbar wird.
- (19) Iso Müller - "Disentis und Vorarlberg vom 14. bis 18. Jahrhundert" in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, 1962, S. 53-64.
- (20) Notker Curti/Iso Müller - "St. Agatha bei Disentis" in: ZAK, 3, 1941, S. 49.
- (21) Paul Leonhard Ganz - Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Basel 1950, S. 154f: Laurentius-Altar in Chur, Castelberg-Altar in Disentis. Abb. 94, 95: Laurentius-Altar.
- (22) Berthold Haendcke - Die Schweizer Malerei im 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Aarau 1893. S. 193: Seitenaltäre der Pfarrkirche in Rapperswil. S. 195: Altar aus Wartensee im SLM. Die Abbildung von S. 194 ist falsch. Es handelt sich um eine Abbildung des Altars von St. Anton in Wangs, dessen Malerei eventuell von der selben Hand wie jene der Altäre von Rapperswil stammt.
- (23) Alfred A. Schmid - Untersuchungen zur Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Diss. Basel 1954. S. 61: Altar von Wartensee im SLM, S. 65: Altar der Slg. Büel in Luzern. Der Maler des letztgenannten Altars, Caspar Härtli, zeichnet als der Schöpfer der Cod. 542 und 543, die von Abt. Diethelm Blarer in Auftrag gegeben wurden.
- (24) Gustav Schneeli - Renaissance in der Schweiz. Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. München 1896. S. 129: Altar aus Cazis im SLM, Laurentius-Altar in Chur. Taf. XXVII: Laurentius-Altar mit barockem Mittelbild, Fig. 18: Altar aus Cazis.
- (25) In: ZAK, 20, 1960, S. 125-138

0.1 Forschungsbericht

Wie eingangs bemerkt, gibt es keine grundlegende und umfassende Behandlung der renaissancemässigen Altarretabel in der Schweiz (11). Im Zusammenhang von Untersuchungen der Schweizer und süddeutschen Kunst am und nach dem Ende der Spätgotik werden einige Retabel einer Erwähnung gewürdigt (12). An erster Stelle handelt es sich um den Laurentius-Altar in der Kathedrale von Chur und den Castelberg-Altar in der Klosterkirche von Disentis. Daneben wird die Aufmerksamkeit wiederholt auf die beiden Seitenaltäre der Pfarrkirche von Rapperswil sowie den Altar aus Cazis im Schweizerischen Landesmuseum (13) in Zürich gelenkt. Im Katalog des SLM sind ausser diesem der Altar von Wartensee und der Imfeld-Altar vermerkt. Eine Erwähnung ausserhalb der Kunstführer und Inventare der Kunstdenkmäler ist selten. Die Behandlung in den Inventaren ist grösstenteils auf einen Hinweis ihrer Existenz beschränkt. Im allgemeinen wird sporadisch auf die stilistischen Eigenarten von Malerei und Plastik eingegangen, der Gesamtcharakter der Retabel wird selten näher gekennzeichnet.

Julius Baum (14) bemerkt zum Eindringen der Renaissanceformen nach Deutschland: "Von der klaren und stillen Spätgotik bis zur Aufnahme von Renaissanceformen ist nur ein kleiner Schritt." Den Altar der Sammlung Büel in Luzern behandelt er in erster Linie unter dem Aspekt des Plastischen. Er klassifiziert ihn als spätgotischen Schnitzaltar, ohne seine Hinwendung zum Renaissancemässigen weiter zu berücksichtigen. Adolf Reinle (15) schneidet das Thema der Renaissancealtäre in der Schweiz an und kommentiert die wichtigsten Werke (16).

Paul Ganz' (17) diesbezügliche Bemerkungen geschehen im Rahmen der Behandlung von Altären der letzten Phase der Spätgotik, wo sich eine Auseinandersetzung mit dem Stil und den Formen der Renaissance andeutet (18). Iso Müller (19) widmet dem Castelberg-Altar in Disentis eine eingehende Darstellung, die in erster Linie auf das malerische Werk eingeht. In Zusammenarbeit mit Notker Curti (20) erwähnt er in einem Aufsatz über die Kapelle St. Agatha bei Disentis den dortigen Altar.

Paul Leonhard Ganz (21) weist in seinem Kapitel über die Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance auf die Malerei der Altäre hin, ohne sonst auf den allgemeinen Charakter näher einzugehen. Ebenso geht Berthold Haendcke vor (22). Alfred A. Schmid (23) weist auf die Altäre im Zusammenhang mit Kunstaufträgen des St. Galler Abtes Diethelm Blarer hin. Die Studien Gustav Schneelis (24) sind immer noch die umfangreichsten und eingehendsten zum Thema der Schweizer Renaissancekunst. Wie aus dem Untertitel der Arbeit zu ersehen ist, handelt es sich um den Versuch nachzuweisen, wie sich die italienische Renaissancekunst Eingang in die Kunst des Nordens verschaffte. Schneeli sah die Renaissance und ihre Formen - dem derzeit gängigen Urteil entsprechend - so wie sie der Norden akzeptiert hatte, in erster Linie als eine Art Mode, die sich vornehmlich im Bereich des Dekorativen in der Architektur und den angewandten Künsten niederschlug und nur selten darüber hinausgriff. Somit beschränkt sich seine Betrachtung in erster Linie auf den "dekorationsstil der Renaissance" (S. 55f). Ausgehend vom Ungenügen der gotischen Formen als Dekorationsstil, kam die italienische Renaissance diesem entgegen. Gemäss dieses Ausgangspunktes charakterisierte Schneeli die nordische Renaissance als "Kleinkunstornament" (S. 65). In diesem Sinne werden auch die Altarretabel behandelt. Einen wichtigen Beitrag zum Problem der Entwicklung der Renaissancekunst in der Schweiz leistete Claude Lapiere mit seinem Aufsatz: "La pénétration de la Renaissance en Suisse étudiée d'après les sceaux" (25). Am Thema der Siegel wird hier eine grundlegende Studie zum Gesamtprobleme geliefert. Es gelingt Lapiere eindrücklich anhand der Entwicklung der

- (26) Ludwig Armbruster - "Ueber des Hohenemser Hochaltars Schöpfer und Bedeutung" in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, 1956, S. 57, 59
- (27) cf. Erik Forssmann - Säule und Ornament, Stockholm 1956, S. 55
Heinrich Kreisel - Die Kunst des deutschen Möbels. Bd. I. München, 1968, S. 77
- (28) Julius Baum - "Jörg Kändel und die Parallelfalten" in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX, 1916, S. 419-423, Abb. 11
- (29) Hildebrand Dussler - Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Werkkatalog bearbeitet von Theodor Müller und Alfred Schädler. Kempten 1963. Kat.-Nr. B12, S. 25, 79, Abb. 150
- (30) Albert Knoepfli - Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. Bd. II. Sigmaringen/Stuttgart 1969. S. 284-289. S. 284: Altar von Cazis, S. 285: Altar aus Wartensee, Altar der Slg. Büel, S. 286: Laurentius-Altar in Chur, Castelberg-Altar in Disentis.
- (31) Norbert Lieb - "Kunstgeschichte 1500-1800" in: Karl Ilg, Landes- und Volkskunde, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs. Bd. IV. Die Kunst. Innsbruck/München 1967. S. 111-114. S. 113f: Castelberg-Altar
- (32) Max Hasse - Der Flügelaltar. Diss. Berlin 1940.
Walter Paatz - Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. 1465-1500, Heidelberg 1963
Marie Schütte - Der schwäbische Schnitzaltar. Strassburg 1907
Karl Schultz - Studien zum deutschen Altar des späteren Mittelalters. Diss. München 1938
Wolfgang Wegner - Der deutsche Altar des späten Mittelalters, Diss. München 1941
- (33) Es sei denn bei der Behandlung der deutschen Exporte aus süddeutschen Werkstätten.
- (34) Josef Braun - Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2 Bde. München 1924. Bd. 2, S. 372, 442, 527, Taf. 299
- (35) op. cit. S. 110
- (36) Münzenberger/Beissel - Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1885-1905. Bd. II, S. 100-105
- (37) Claude Lapaire - "Un relief daté de 1535 et la sculpture du second quart du 16e siècle en Suisse alémanique" in: ZAK 28, 1971, S. 185-197.
S. 186: Altar von Wartensee im SLM, S. 194: Imfeld-Altar im SLM, S. 195: Altar in Sarnen, Altar der Slg. Büel in Luzern. Fig. 2: Altar von Wartensee, Fig. 11: Imfeld-Altar. Anm. 26, 28: Altar in Vaduz.
- (38) Paul Zinsli - "Die Churer Todelbilder" in: ASA, 39, 1937, S. 47-66.
S. 62f: Laurentius-Altar in Chur, Castelberg-Altar in Disentis.
- (39) Erwin Poeschel - "Der Castelberg-Altar in Disentis und seine Meister Moritz und Jörg Frosch aus Feldkirch" in: ASA, 38, 1935, S. 213-224.

Siegel das gesamte Problem der Renaissancekunst in der Schweiz zu umreißen. Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist ein beharrliches Festhalten an den gotischen Traditionen zu konstatieren. Erst allmählich wird seit der Mitte des Jahrhunderts gewissen Elementen der neuen Stilrichtung platz eingeräumt. Die wesentlichen Einflüsse kommen zunächst im Süden aus Italien, um alsbald auch im Norden unter dem Einfluss der deutschen Renaissancekunst Augsburgs und Nürnbergs eine wichtige Entwicklung zu vollziehen. Auch im Westen des Landes macht sich ein Einfluss Frankreichs kaum bemerkbar.

In einigen wenigen Arbeiten aus dem Bereich der süddeutschen Kunstgeschichte finden sich vereinzelte Hinweise auch auf die Retabel in der Schweiz. Ludwig Armbruster (26) macht eine Anmerkung zum Laurentius-Altar in Chur und zum Castelberg-Altar in Disentis im Zusammenhang mit der Schreinerfrage des Hohenemser Hochaltars. Dies ist einer der raren Fälle, dass zum Problem der Schreinerarbeit Stellung genommen wird. Im allgemeinen verschwindet die Bedeutung dieses nicht unwichtigen Gesichtspunktes hinter der Behandlung von Malerei und Plastik vollständig. Ueber die Bedeutung der Schreinerwerkstätten und ihre Auseinandersetzung mit den Problemen der Architekturtheorie lassen sich kaum konkrete Aussagen machen, da zu diesem Zeitpunkt nördlich der Alpen ein entscheidender Niederschlag architekturtheoretischer Abhandlungen in der Schreinerkunst mit wenigen Ausnahmen (Flötner, Meister HS) noch nicht stattgefunden hatte. Die Verarbeitung entsprechender Stichvorlagen beschränkte sich weiterhin zunächst in erster Linie auf ornamentale Schmuckformen (27).

Julius Baum (28) erwähnt den Altar von Wartensee im SLM in einem Aufsatz über den Parallelfaltenstil. Der seit langem der Werkstatt des Jörg Lederer zugeschriebene Altar von Cazis im SLM ist im Werkkatalog des Meisters von Theodor Müller und Alfred Schädler (29) aufgenommen.

Die wohl bedeutendste Behandlung hinsichtlich der Aufbauformen der Altarretabel am Uebergang vom gotischen zum "vorbarocken" Altar stammt von Albert Knoepfli (30). Norbert Lieb (31) widmet den Altären des 16. Jahrhunderts im Rahmen seiner Kunstgeschichte Vorarlbergs seine Aufmerksamkeits. Die wichtigsten Publikationen zum Thema der Altarbaukunst (32) behandeln den süddeutschen Flügelaltar der Gotik und Spätgotik ohne auf seine Ausläufer einzugehen. Die Uebergangsformen zum Renaissance-Altar werden kaum oder gar nicht berücksichtigt. Der kunstgeschichtlich verwandte Raum der Schweiz wird im allgemeinen nicht als solcher mit in die Untersuchungen einbezogen (33). Innerhalb der allgemeinen Arbeiten zur Geschichte der Altarbaukunst wird einzig der Castelberg-Altar in Disentis bei Josef Braun (34) berücksichtigt. Max Hasse (35) begründet sich mit einem Hinweis auf die Existenz von Schweizer Altären. Bei Münzenberger-Beissel (36) findet sich ein Katalog von Altären in der Schweiz, der aber ausschliesslich auf die gotischen und spätgotischen Werke beschränkt ist.

Abgesehen von den Werken allgemeiner Art, gibt es kaum das Thema behandelnde Einzelstudien. Claude Lapaire (37) untersuchte ein Relief von 1535 im SLM und stellte es in den Zusammenhang mit entsprechenden Schnitzaltären. Paul Zinsli (38) wies bei der Behandlung der Churer Todesbilder auf die Malerei des Laurentius-Altars in Chur und den Castelberg-Altar in Disentis hin. Ausgehend vom Castelberg-Altar widmete Erwin Poeschel (39) den Meistern Moritz und Jörg Frosch einen Aufsatz. Darin geht er jedoch nicht näher auf den Altar im Rahmen der Entwicklung der Altarkunst ein.

- (40) Adolf Gaudy - Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz. Bd. I. Graubünden. Berlin 1922. S.30: Laurentius-Altar in Chur, S.59: Castelberg-Altar in Disentis.
Kunstführer durch die Schweiz. Bd. I. begr. von Hans Jenny, 5., voll. neu bearbeitete Auflage von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Wabern 1971. S.131: Laurentius-Altar in Chur, S.224: Altar in Brigels, S.240: Altäre in Valé und Vals-Leis, S.245: Altar in Surin, S.251: Castelberg-Altar in Disentis, S.257: Altar in Mutschnengia, S.500: Altar in Mels, S.522: Altäre in Rapperswil.
Arnold Nüscheler - Die Gotteshäuser in der Schweiz. Zürich 1864-73. Bd.I, S.46: Laurentius-Altar in Chur, S.69: Altar von Vals-Leis, Altar von Valé.
Notker Curti - Kunstschatze der Kirchen von Disentis und Umgebung. Chur 1921. Bd.I, S.15: Castelberg-Altar.
Konrad Escher - Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen. Frauenfeld 1932. Sf.57f, 103, Abb. 64-66: Laurentius-Altar in Chur.
Kathedrale Chur. Zürich 1972. S.56-62, Abb.46-56: Laurentius-Altar.
Johann Schmucki - Die Kathedrale von Chur. Augsburg/Chur 1928. S.34: Laurentius-Altar.
Ant.Simeon - Begleiter durch die Kathedrale von Chur. Chur 1914. S.15-18, Abb. 5: Laurentius-Altar.

- (41) Der Altar aus der Schlosskapelle von Vaduz wurde auf zwei Ausstellungen gezeigt:
"Meisterwerke der Plastik aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet", Ausst. Bregenz 1967. No. 123, Abb.46
"Die Kunst der Donauschule. 1490-1540", Ausst. St. Florian und Linz, 1965. S.93, No. 220

Zusätzlich zu den erwähnten Darstellungen werden in den Inventaren und Kunstführern der Schweiz (40) verschiedene Altäre im Zusammenhang der Kirchenausstattungen erwähnt (41).

1. Einführung

"So far from devoting ourselves from that prime staple of colloquies, conferences and symposia, the definition of the Renaissance, we are quite likely to be found admitting that the naming of periods is largely a matter of convenience or convention and that whether we call a particular time span the Renaissance, the later Middle Ages, or the Counter-Reformation will not affect in the slightest what actually happened four or five centuries ago."

Garrett Mattingly - Some revisions of the political history of the Renaissance (42).

1.1 Cisalpine Renaissancekunst. Begriff und Problem

Bei der Formulierung des Titels der Arbeit ist bewusst auf den Gebrauch des Wortes "Renaissance" verzichtet worden. Unsicherheit und mangelnde Präzision bezüglich des Wesens und der Anwendung des Renaissancebegriffes verwirren das Bild der cisalpinen Kunst am Ende der Spätgotik und darüber hinaus. Der schwerwiegende Irrtum war die Anwendung des Epochenbegriffes auf die Stilgeschichte. Es existieren zahllose Beiträge zur Diskussion des Renaissancebegriffes und seiner Anwendung in der Kunstgeschichtsschreibung (43).

Rudolf Kaufmann (44) behandelte 1932 in seiner Dissertation den Komplex der Renaissanceforschung, der Bedeutung und Anwendung des Begriffes in der Geschichte der deutschen Kunstwissenschaft. Er unterscheidet hauptsächlich vier begriffliche Erscheinungsformen (45). 1. Die Wiedergeburtsidee im Dienste der humanistischen Geschichtsbetrachtung, als Ausdruck einer kulturellen, im wesentlichen national-italienischen Gesinnung und als Hilfsmittel zur Überbrückung unterschätzter oder mangelhaft bekannter Zeiten. 2. Den Stilbegriff der Renaissance, von Vasari als "rinascita" in der italienischen Kunstgeschichtsschreibung eingebürgert und in neuer Formulierung von der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts wieder aufgenommen (46). 3. Den Kulturbegriff, wie er von Jakob Burckhardt 1860 für Italien geprägt wurde. 4. Den abendländischen Epochenbegriff, wie ihn die nachfolgende Forschung im Widerspruch gegen Burckhardts italienischen Stil- und Kulturbegriff für die Kunstgeschichte auf allgemeiner Grundlage ausbildete (47).

Solange der Schritt zur Ausbildung des Epochenbegriffs im Unterschied zum Stilbegriff nicht deutlich vollzogen war, gestaltete sich vor allem die Betrachtung und Bewertung der einheimischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in der Gegenüberstellung mit der italienischen Kunst als problematisch. Zunächst erhob sich auch hier die Frage der Bezeichnung. Ersatzvokabeln wie "Spätgotik", "altdeutsche Kunst", "Kunst der Dürer-Zeit", "Kunst der Reformationszeit" sind ebenso vieldeutig wie unklar (48). Mit der Definition einer Kunst der "deutschen Renaissance" förderte man die Verunklärung des Phänomens der nordischen Kunst (49), da eine Unterscheidung zwischen Epochen- und Stilbegriff unterblieb. Zudem entstand die Bezeichnung letzten Endes unter dem Aspekt nationaler Besinnung und in Hinsicht darauf, der italienischen Kunst etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen (50). Dieses Bemühen gipfelte darin, die Autonomie der deutschen Kunst zu propagieren und zu versuchen, diese "deutsche Renaissancekunst" völlig von Italien zu lösen. Das Ergebnis war insofern ein positives, als es gelang, eine selbständige Bewertung der deutschen Kunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts zu vollziehen. In der Folge aber ergab sich eine negative Beurteilung der Weiterentwicklung der Kunst nach Dürer, die sich stilistisch den Formen der italienischen Kunst annäherte. Dass dieser Moment im Norden während einer allgemeinen Krisensituation erreicht wurde, war für die Geschichte der künstlerischen Entwicklung von schwerwiegender Bedeutung. Weder der Einbruch fremden Formengutes noch

(42) In: *The Renaissance. A reconsideration of the theories and interpretations of the age.* Ed. by Tinsley Helton. Madison 1961. S. 3.

(43) *Institute der Renaissanceforschung:*

Center for Medieval and Renaissance Studies (Los Angeles), Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Tours), Centro Internazionale di Studi Umanistici (Roma), Institut pour l'Etude de la Renaissance et de l'Humanisme (Bruxelles), Institutum Erasmianum (München), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze), Petrarca-Institut (Köln), Warburg and Courtauld Institutes (London)

Organe:

Bulletin de l'Association G. Budé, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, *Schriftenreihe: Travaux d'Humanisme et Renaissance, Renaissance News* seit 1967: *Renaissance Quarterly, Studies in the Renaissance* "Jahrbuch" cf. Buch, S. 34f

(44) Rudolf Kaufmann - *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.* Diss. Winterthur 1932

(45) op. cit. S. 1

(46) Das 19. Jahrhundert formte den Stilbegriff. Vasari meinte mit "rinascita" in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht einen Stil, "sondern den geschichtlichen Akt der Erneuerung der Kunst zu einer Größe, wie sie vor dem Einbruch der Barbaren in der alten, d. h. antiken Kunst schon einmal dagewesen war". Cf. Johannes Jahn - *Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe.* Leipzig 1966. S. 11.

(47) "Diese vier Erscheinungsformen lösten einander in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nicht in einfacher Folge ab. Ihre Anwendung geschah zumeist auf dem Wege der Angleichung. Die einheimischen kunstgeschichtlichen Verhältnisse wurden in das italienische Geschichtsbild miteingezogen und dessen Teleologie unterstellt. Hierauf kam immer wieder das Bestreben nach einem unmittelbaren Verstehen der deutschen Kunst zur Geltung. Auf diese Weise vollzog sich innerhalb der vier Etappen die Auseinandersetzung mit den Überzeugungen des Humanismus und der italienischen Ästhetik. Die Entwicklung des Renaissancebegriffes in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, d. h. die allmähliche Wandlung der Wiedergeburtsidee zum modernen Epochenbegriff, stellt deshalb zugleich einen bedeutsamen Teil des Werdens der deutschen Kunstgeschichtsschreibung selbst dar." Kaufmann - op. cit. S. 1.

(48) cf. Georg Bussmann - *Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Grien.* Heidelberg 1966. S. 11.

(49) "Renaissance, ein französisches Wort, bedeutet eine italienische Sache, und diese wird durch ein deutsches Vorzeichen aus einer fremden in eine einheimische Angelegenheit verwandelt. Durch diesen grotesken Zwitterbegriff wird aber das Wesen der deutschen Renaissancemalerei in seiner schillernden Problematik trefflich gekennzeichnet." Ulrich Christoffel - *Die deutsche Renaissancemalerei.* Leipzig 1925. S. 5.

(50) cf. Hermann Esswein - *Das deutsche Bild des XVI. Jahrhunderts.* München 1923. S. 3f.

- (51) "One could also, however, speak of still another movement, named Transalpine Renaissance, which contained elements of both the Italian Renaissance and the Devotio Moderna. (...) One of the most interesting problems of the history of modern civilisation is the relation between Renaissance in Italy and the Transalpine Renaissance. Although a great many books and articles have dealt with various phases of this problem, no serious attempt has ever been made to treat it as a whole and on a comprehensive scale. The problem may forever remain unsolved, for nothing seems so difficult as to trace the course of ideas. (...) No one has yet answered the question why the Transalpine Renaissance differed so greatly from its parent in Italy, because a considerable number of monographs are required before a larger problem can be solved in its entirety." Albert Hyma - "The 'Devotio moderna' and the Humanists" in: Essays on the Northern Renaissance. Ed. by Kenneth A. Strand. Ann Arbor/Mich. 1968.S.19f.
- (52) "Begriffe wie 'Gotik', 'Renaissance' oder 'Barock' sind historische Stilbegriffe. Bezüglich der Bedeutung dieser Stilbegriffe herrscht in mancher Hinsicht noch sehr wenig Klarheit. Sie sind anwendbar, um geistige Bewegungen zu charakterisieren und zu deuten, aber sie geben nicht wirkliche historische Tatsachen wieder, die zu einer bestimmten Zeit bestanden. (...) Deshalb können wir sie nicht verwenden, um genaue Periodengrenzen festzulegen, wir können nicht fragen, zu welchem Zeitpunkt das Mittelalter 'aufhörte' oder die Renaissance 'begann'. Die tatsächlichen historischen Gegebenheiten überschneiden sich und erstrecken sich in der vielfältigsten Weise über die Zeiträume hinweg." Ernst Cassirer - "Zur Frage der Eigenständigkeit der Renaissance" in: Journal of the History of Ideas, 4, 1943, p. 49-56. Übersetzt in: Begriff und Problem der Renaissance. Hrsg. von August Buck. Darmstadt 1969. S. 219f.
- (53) "Die nordische Kunst kann nicht mit dem Masstab der italienischen Renaissancekunst gemessen werden. Man ist auf diesem falschen Weg nicht nur zu einer falschen Bewertung gekommen, sondern hat sich auch die richtige historische Einsicht versperrt." Carl Neumann - "Ende des Mittelalters?" in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 12, 1934, S. 167.
- (54) "Denn es handelt sich bei diesem Prozess nicht um die Ueberfremdung eines Nationalen durch ein anderes Nationale, sondern um eine tiefe geistige Verwandlung des europäischen Menschen schlechthin, der sich keine Nation entziehen konnte. Da aber diese Verwandlung ihren gültigen Ausdruck zuerst in Italien gefunden hatte, war die Auseinandersetzung mit ihm einfach notwendig. Dieser Prozess, der zugleich ein solcher der Aneignung und echter 'Einverleibung' war, nahm das ganze 16. Jahrhundert in Anspruch, an einigen Stellen schneller, an anderen langsamer vor sich gehend. Daraus ergibt sich bereits theoretisch, dass man bei der Kunst dieser Länder von 'Antiklassik' überhaupt nicht wird sprechen dürfen, da keine Klassik vorausgegangen war. Ebenso muss das Problem der 'Gothisierung' ein völlig anderes sein, weil spätmittelalterlicher Geist und Formenschatz länger ungebrochen lebendig blieben." Fritz Baumgart - Renaissance und Kunst des Manierismus. Köln 1963, S. 167.

das mangelnde Verständnis für seine Verarbeitung führten die Krise der Kunst herbei. Die Tatsache, dass der Norden in dieser Zeit nicht in der Lage war, eine der italienischen Kunst adäquate Leistung zu vollbringen, beruhte auf seinen in jeder Beziehung unterschiedlichen Voraussetzungen. Abgesehen von vereinzelten Ausnahmen wurde erst in jüngerer Zeit die Beurteilung der eisalpinen Kunst und ihrer Beziehung zu Italien unter Berücksichtigung der allgemeinen Hintergründe unter neuen Voraussetzungen angeregt (51). Dies war nicht zuletzt die Folge der Einsicht, dass man sich notwendigerweise aus der starren Umklammerung zweideutiger Stilbegriffe zu lösen hatte (52) und formale künstlerische Probleme in ihrer ganzheitlichen Erscheinung und ihrer Entwicklung unter allgemeinen historischen Voraussetzungen anzunehmen hatte. Bis dahin war der grundlegende Unterschied der eisalpinen Kunst nicht ausreichend unter dem Aspekt der auf der eigenen künstlerischen Tradition und dem verzäperten historischen Hintergrund - infolge der zeitlichen Phasenverschiebung - erklärt worden (53).

Die renaissancemäßige Stilrichtung der nordischen Kunst ist im 16. Jahrhundert auf der Grundlage ihrer gotischen Tradition - die viel stärker ausgeprägt war, als sie es in Italien gewesen war, - entwickelt worden. Als sie sich durchzusetzen begann, war in Italien die Renaissance bereits vom Manierismus abgelöst worden.

Wenngleich der italienische Manierismus schnell zu einer internationalen Stilform geworden war, blieb die deutsche Kunst - mit geringen Ausnahmen - weitgehend damit beschäftigt, zunächst ihr Verständnis der Renaissanceformen zu vergrößern und zeigt sich erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts imstande, der allgemein herrschenden Stilform entsprechende Kunstwerke zu produzieren, die allerdings wiederum von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehend einer besonderen Beurteilung bedürfen (54).

(55) "Neben der in den Niederlanden festzustellenden Verbindung zwischen den vorbereitenden Stadien spätgotischer Manieriertheit und dem auf der Auseinandersetzung mit der neuen, antikisch-heroischen Formensprache der Renaissance beruhenden Manierismus des 16. Jahrhunderts mussten auch, zum mindestens als Parallelen, die in der deutschen Malerei und Plastik seit etwa 1525 zu beobachtenden Vorgänge Berücksichtigung finden, die auf eine Reaktion gegen das Formengut und die klassische Grundhaltung der italienischen Renaissance deuten. In ihrem geschichtlichen Wesen erscheint die Entwicklung überall durch die nämlichen Kräfte bedingt. In Anknüpfung an die Spätgotik des ausgehenden 15. Jahrhunderts kommt es nördlich wie südlich der Alpen in der Zeit der Ausbreitung oder der bereits gesicherten Vorherrschaft der Renaissance zu einem abermaligen Durchbruch gotischer Stilelemente, denen, wie wir glauben möchten, eine entscheidende Bedeutung in der Wesensbestimmung des Manierismus zuzumessen ist." G.S. Adelman/Georg Weise - Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus. Tübingen 1954.
Zum Problem des Manierismus in der Kunst nördlich der Alpen cf.: Erik Forsman - Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nördlichen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956. S. 16f.

(56) Carl Neumann - op. cit. S. 127.

(57) cf. Georg Dehio - "Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik" in: Kunsthistorische Aufsätze. München/Berlin 1914. S. 51.

(58) Johan Huizinga - Renaissance und Realismus. Nachdruck Darmstadt 1971. S. 66.

Eingedenk des manieristischen Phänomens der "Gothisierung" gewinnt die posthumgotische Stilform der nördlichen Kunst des 16. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung für das Gesamtbild des Manierismus. Insofern ist das Fortleben der nördlichen Gotik seinerseits für die Künstler des Manierismus von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit (55).

Der Augenblick des Stilwandels fällt in eine Zeit, die gekennzeichnet ist durch die allgemeine Krisensituation, welche in den Bewegungen der Reformation und der Gegenreformation mit allen ihren Begleiterscheinungen gipfelte.

"Das Gebiet der deutschen Kunstgeschichte kann nicht durch eine künstliche Immunitätsgrenze abgesondert werden. Diese aber führt nicht vom Mittelalter zur Renaissance, sondern vom Mittelalter zur Reformation. Es ist ein ganz anderer Weg als der italienische, und auch die sogenannte Gegenreformation unterbricht nicht den Weg der italienischen Renaissance. Die Feststellung sollte uns zwingen, mit dem Gebrauch des Wortes Renaissance auf dem deutschen Kulturgebiet vorsichtiger zu sein." (56)

Die Ablösung des Nordens vom Mittelalter erfolgte im Rahmen eines allgemeinen geistigen Wandlungsprozesses, welcher in Parallele zur italienischen Renaissancekultur steht (57). Die Benennungsfrage sollte gegenüber der Erforschung der Erscheinungsformen als solcher zurückgestellt werden können. Im Sinne Huizingas benutzen wir den Begriff der Renaissance "zur Bezeichnung jener Blüte europäischer Geisteskultur, die kurz vor 1500 kulminiert hat, deren Ausgangspunkt und Zentrum in Italien liegt und die aufgenommen und weitergebildet wird von Frankreich, Spanien, den ober- und niederdeutschen Ländern, England. Die Art und Weise dieser Kulturblüte zu bestimmen, ist nicht unbedingt nötig, um die Erscheinung in ihrer bunten Harmonie zu übersehen und gegenwärtig zu haben." (58)

(59) Paul Leonhard Ganz - Das Chorgestühl in der Schweiz. Frauenfeld 1946.

S. 3.

(60) Aus der geographischen Lage der Schweiz ergeben sich Konsequenzen, die für den gesamten Charakter des Landes bestimmt sind. Die landschaftliche Gestaltung des relativ kleinen Territoriums der politischen Einheit der Eidgenossenschaft ist gekennzeichnet durch eine einmalige Vielfalt, die von der Ebene des Bodenseegebietes bis zum Genfer See reicht, von den Hochgebirgen der Zentralalpen bis zum Jura. Die grossen Wasserläufe des Rheins, der Rhone und des Inns, sowie die ausserordentliche Anzahl von Alpenpässen verbinden das Land mit seinen Nachbarn. Umgeben ist das Gebiet auf allen Seiten von den politischen Grenzen zahlreicher Herrschaften, mit denen es durch die vielfältigen Verknüpfungen politischer, kirchlicher und kultureller Art in Beziehung steht.

(61) Mit dem Frieden von Basel im Jahre 1499 eroberte sich die Schweiz praktisch ihre Unabhängigkeit, faktisch blieb sie aber bis 1648 dem deutschen Reich angegliedert.

(62) Die kirchlichen Herrschaften schlossen das Land an die umliegenden Staaten an. Zürich, der Thurgau und die Urkantone gehörten zum Bistum Chur, das bis 843 zu Mailand gehört hatte. Die Tessiner Täler gehörten teils zum letzteren, teils zum Bistum Como. Das Bistum Sitten gehörte zur Kirchenprovinz Montier-en-Tarantaise, Genf zu Vienne, Lausanne zu Lyon und später zur burgundischen Erzdiözese Besançon, wozu auch das Bistum Basel gehörte. Cf. Rudolf Pfister - Kirchengeschichte der Schweiz. Bd. I. Bis zum Ausgang des Mittelalters. Zürich 1964.

(63) "Die Schweiz ist ein blosser geographischer Begriff. Ihr Raum beherbergt Angehörige verschiedener Sprachen. Es gibt keine spezifische Schweizer Kultur. Die Kultur jeder Sprachgruppe ist ein Teil der Kultur des grossen Sprachmutterlandes. Doch, die Schweiz ist über die verschiedenen Sprachen hinweg eine kulturelle Einheit, die sich gründet auf jahrhundertelange staatliche Schicksalsgemeinschaft. Wie das Schweizer Volk sich eine unbestreitbar eigenständige Staatsform geschaffen hat, so ist es auch auf allen anderen Gebieten der Kultur." Georg Schmidt - Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert. Basel 1940. S. 5.

(64) "Der Charakter der Kunst ist national, in höchster Entwicklung sogar persönlich verschieden, ihre Entwicklung dagegen ist international." Berthold Riehl-Deutsche und italienische Kunstcharaktere. Frankfurt/M. 1893. S. 14.

(65) "Die Fülle der gegensätzlichen Veranlagungen und Möglichkeiten wird in Bewegung gesetzt durch die besondere Fähigkeit des abendländischen Menschen zu kultureller Absorption, die oft die Grenzen eines Sich-Selbst-Aufgebens streift. Die Kulturländer Europas finden ihren Antrieb in immer neu sich wiederholender gegenseitiger oder sogar fremdartiger Absorption, die nicht Aufopferung sondern durchaus fruchtbarer künstlerischer Wille ist." A.E. Brinckmann - Geist der Nationen. Italiener-Franzosen-Deutsche. Hamburg 1938. S.16f

s.a. Walter Paatz - "Italien und die künstlerischen Bewegungen der Gotik und der Renaissance" in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, V, 1941, S. 170: "Die abendländische Völkergemeinschaft bildet seit der Völkerwanderung eine geistliche Einheit, in der alles, was einer ihrer Teile leistet, auch alle anderen Teile angeht. Bei diesen Wechselwirkungen zwischen den Völkern spielt das psychologische Gesetz der Reaktion eine sehr wesentliche Rolle. Immer, wenn die Leistung einer Nation eine andere in ihren Bann zieht, löst diese Berührung in der letzteren sofort oder sehr bald eine Besinnung auf ihre eigenen Werte aus, führt sie, wenn diese Nation schöpferisch begabt ist, zu einer Entfaltung ihrer nationalen Eigenart."

1.2 Die Schweiz und ihre Kunst

Der Ausgangspunkt für das gestellte Thema war das Bestreben, eine bisher fehlende Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Altartabels im 16. Jahrhundert ausserhalb Italiens nachzuziehen. Bei der engeren Umgrenzung fiel die Wahl auf den Raum der Schweiz, die auf Grund ihrer Lage besonders geeignet erschien für die Behandlung der aus Italien in den Norden dringenden neuen Kunstauffassung der Renaissance.

Im Rahmen der europäischen Kunstgeschichte stellt die Schweiz ein Sammelbecken künstlerischer Einflüsse ihrer Nachbarländer Italien, Deutschland und Frankreich dar. Sie "ist das Ergebnis und der Spiegel der drei Kulturen, die sich im Gebiet der schweizerischen Alpen und des ihrem Fusse vorgelagerten Raumes begegnen und durch geschichtliche Mächte und Strömungen allmählich zu einem festen politischen Gebilde zusammengefügt wurden. Sie ist gleichsam ein kleiner Ausschnitt aus dem Gesicht europäischer Kultur". (59)

Die geographischen (60), politischen (61) und kirchenpolitischen (62) Gegebenheiten verbinden die Schweiz auf das Engste mit ihren Nachbarländern und deren Geisteskultur (63). Die Kunstgeschichte der Schweiz ist europäische Kunstgeschichte (64). Im Zusammenhang mit dem stilgeschichtlichen Problem der Entwicklung einer nordischen Renaissancekunst, ist die Behandlung der Kunst der Schweiz symptomatisch für das Aufeinandertreffen der Kunstauffassungen Deutschlands und Italiens im 16. Jahrhundert. Es sind die Verflechtungen und Wechselwirkungen der verschiedenen kulturellen und künstlerischen Beeinflussungen, welche das Bild der europäischen Kunstgeschichte prägen. In diesem Sinne verstehen wir die künstlerischen Bemühungen der Schweiz im 16. Jahrhundert als die Leistung einer Kunstlandschaft innerhalb der Renaissancekultur Europas, die unter dem Zeichen eines gemeinsamen Geistes entstanden.

(66) Die Beeinflussungen der verschiedenen Kunstlandschaften erfolgten durch die Tätigkeit von wandernden Meistern und Gesellen, durch ihre Niederlassung ausserhalb der Heimatstädte, durch den Export von Kunstwerken und deren Wirkung auf die einheimischen Künstler.
Cf. Walter Paatz - Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530. Heidelberg 1967.
Hans Rott - Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Stuttgart 1933-1938.
Georg Troescher - Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa. Baden-Baden 1953/54.

(67) Aus diesem Grunde wird das Problem von Zuschreibungen an verschiedene Schulen oder Werkstätten nicht aufgegriffen. Diesbezügliche Bemerkungen enthält der Katalog der bearbeitenden Retabel.
Hinsichtlich der allgemeinen Anonymität des Kunstbetriebes bis in die Zeit der Spätgotik, der Exporte und Künstlerwanderungen erscheint es in jedem Falle zu hypothetisch, mit den Mitteln der Stilkritik allein Zuschreibungsfragen zu beantworten.
Cf. Thomas Brachert - "Die Techniken der polychromierten Holzsulptur" in: Maltechnik-Restauro, 3/4, 1972, S. 159f.

Bis zu diesem Zeitpunkt gehörte die Schweiz - namentlich die alemanische - vornehmlich zum Einzugsgebiet der süddeutschen Kunst (66). Wie für alle Bereiche der profanen wie sakralen Kunst ist diese Tatsache auch für die Altarbaukunst zutreffend. Seit dem 15. Jahrhundert blühte der Import süddeutscher Altarretabel, und die Ausläufer der Werkstätten süddeutscher Meister sind bis in das Tessin zu verfolgen. Bedeutende Schweizer Werkstätten gab es nicht. Die Meister standen unter dem Einfluss der süddeutschen Schulen und verdankten diesen ihre Ausbildung. Auch in der darauffolgenden Epoche ist eine strenge Trennung zwischen "typisch schweizerischen" und süddeutschen Produkten nicht sinnvoll. Die Bezeichnung "Kunst in der Schweiz" ist nur als räumliche Eingrenzung zu verstehen und nicht im Sinne einer nationalen Stilform.

Wenn die Altarretabel "in der Schweiz" den Untersuchungsgegenstand der Arbeit darstellen, so bezieht sich dieses Attribut auf ihren Standort in der Schweiz ohne Unterscheidung von süddeutscher oder schweizerischer Provenienz (67).

(68) Hans Huth - Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1925.

(Nachdruck Darmstadt 1967), S. 31.

(69) Karl Heimann - Der christliche Altar. Abensberg 1954. S. 5.

(70) Dieses waren vor allem die Vertreter der kirchlichen Instanzen wie des höfischen Adels, dazu kommen im Laufe der Zeit Privatpersonen und städtische Vertreter der Bürgerschaft.

(71) Huth, op. cit. S. 31ff.

(72) Walter Paatz - Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963. S. 114f.

Die meisten kunstgeschichtlichen Altarstudien legten lange Zeit hindurch das Hauptgewicht auf die Untersuchung von Malerei und Plastik. Da die Aus-
führung dieser wesentlichen Teile des Altarwerkes meist in den Händen her-
vortragender, namentlich fassbarer Künstlerpersönlichkeiten lag, ist diese
Art der Betrachtung naheliegend. Darüber hinaus ist für die Beurteilung
der Entwicklung des Altarretabels die Betrachtung der Gesamtdisposition
- Zusammenordnung von Architektur, Ornament, Skulptur und Malerei - un-
erlässlich. Die Anwendung dieser Methode erfolgte erst in jüngerer Zeit.
Cf. Anm. 33

1.3 Altarbaukunst

"Ohne Zweifel steht seit dem Ende des 14. Jahrhunderts der Altarschrein im Mittelpunkt der künstlerischen Bemühungen der mittelalterlichen Werkstatt." (68)

Die Wichtigkeit, die dem Altar als dem kultischen Requisite des christlichen Kirchenraumes zusteht, rückt ihn in den Mittelpunkt der kirchlichen Kunst. "Der heiligste Ort der Kirche ist der Altar." (69) Ihm wird die ganz besonde-
dere Aufmerksamkeit der Künstler und Auftraggeber zuteil. Aus diesem Grunde ist er einerseits das Veränderlichste im Gotteshaus. Dem jeweiligen Geschmack der Epoche und der jeweiligen Ausrichtung der Kunst ist er am meisten ausgeliefert. Und doch ergibt sich andererseits durch die liturgische Gebundenheit ein betonter Traditionalismus innerhalb seiner Grundkonzeptionen.

Da es sich bei der Altarbaukunst um Auftragskunst handelt, ist sie dem allgemeinen öffentlichen Geschmack besonders verbunden. Sie spiegelt demzufolge ebenso eindrucklich das Kunstverständnis der breiten Öffentlichkeit, die sie ansprechen soll, wie jenes ihrer Auftraggeber wider (70).

Infolge der immer grösser werdenden Nachfrage und der sich immer komplizier-
ter entwickelnden Form des Retabels, wurde es immer unmöglicher, dass ein ein-
zelner Meister die anfallende Arbeit allein ausführen konnte. Die Folge war
die Gründung von Werkstattgemeinschaften, in denen als ausführende Kräfte der
Altarwerke Schreiner, Schlosser, Schnitzer, Steinmetzen, Fassmaler, Schmiede,
Tafelmaler, Vergolder gemeinsam mit der grossen Aufgabe betraut waren. Für
den Entwurf konnten sich zudem neben dem Maler und Bildhauer auch Architekten
und die Auftraggeber selber verantwortlich zeigen. Der Auftrag wurde einem
übergeordneten Werkstattoberhaupt übergeben, welches die künstlerische Lei-
tung und die Verantwortung für das Werk übernahm und es vielfach auch mit
seinem Namen signierte (71).

Das Altarretabel stellt ein Gesamtkunstwerk dar, welches seinen Platz im
Zentrum des allgemeinen Interesses hat und einer Vielzahl von Meistern seinen
künstlerischen Charakter verdankt. Es kommen in ihm der von Seiten der Auf-
traggeber repräsentierte Zeitgeschmack sowie die Synthese sämtlicher in ihm
wirkenden Meisterhände der verschiedenen Kunstgattungen zur Sprache.

"Das spätgotische Wandelretabel, ein Werk aus architektonischen, ornamentalen
und figürlichen Bestandteilen, aus Skulpturen und Gemälden, lässt sich nur
voll würdigen, wenn man vom Zusammenklängen aller dieser Teile ausgeht und
die verschiedenen Varianten dieses Akkordes erkennt. (...) Es ist das
Retabel nicht vor allem als Behälter für Skulpturen und Gemälde zu werten,
sondern als Ganzes." (72)

(73) Cf. Gerhard Ritter - Die Neugestaltung Deutschlands und Europas im 16. Jahrhundert. Frankfurt/M 1950, S. 11:

"Das sechzehnte Jahrhundert christlicher Zeitrechnung ist nicht nur ein Zeitalter religiöser Umwälzung und geistiger Erneuerung überhaupt gewesen. Reformation, Gegenreformation und Renaissance sind nur Teilvorgänge eines allgemeinen, ungeheuren Kulturwandels, wie er sich innerhalb unserer christlich-abendländischen Völkergemeinschaft bis in unsere Tage nur einmal noch ereignet hat: am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. (...) Denn beide Male, sowohl im sechzehnten wie im achtzehnten Jahrhundert, ging es gleichzeitig um eine Wandlung des geistig-religiösen, des wirtschaftlich-sozialen und des politischen Lebens."

2. Zeit und Umwelt

Das 16. Jahrhundert, eine Epoche der grössten Widersprüche, des Traditionalismus und der Reformen, wurde vorbereitet durch grundlegende Wandlungen in allen Bereichen des menschlichen Daseins. Die entscheidenden Taten waren die Verbreitung von Renaissance und Humanismus (Kultur- und Geistesgeschichte), die Entdeckung der überseeischen Länder (Wirtschaft und Handel), die Anfänge des europäischen Staatensystems (Politik) und die Reformation (Religion und Kirche). Die Namen dreier grosser Persönlichkeiten und ihrer epochemachenden Leistungen verbinden sich mit dem Aufbruch der Neuzeit. Columbus entdeckte auf der Suche nach Indien den neuen Kontinent Amerika, dessen Schätze Europa halfen, seine freie Geld- und Marktwirtschaft aufzubauen. Martin Luther kämpfte um die Bereinigung kirchlicher Mistände und spaltete das abendländische Christentum. Johannes Gutenberg leistete durch die Erfindung der Buchdruckerkunst einen Beitrag zur Entwicklung der Technik, durch welchen er der breiten Masse den Weg zur allgemeinen Kultur- und Geistesbildung bahnte.

Die Ausdehnung der freien, geistigen Aufklärung des Menschen nahm ihren Anfang und brachte ihn in die Lage, eine Position einzunehmen, die aus den Einengungen mittelalterlichen Geistes sozialer, wirtschaftlicher und religiöser Unfreiheit und Unterdrückung hinausführte (73).

(74) Richard Zürcher - Die künstlerische Kultur im Kanton Zürich.
Zürich 1943, S. 8.

(75) Günther Rehbein - Malerei und Skulptur des deutschen Frühmanierismus.
Breslau 1939, S. 7.

(76) "Sobald nun der Geist, welcher die Gotik erzeugte, der naturverleugnende und naturunterwerfende Glaube, durch die neue Entwicklung zurückgedrängt wird, ist es auch mit der Gotik selbst vorbei. Ihr System kann bei seinem Widerspruch gegen die realen Bedingungen nur durch eine zwingende Konsequenz bestehen, welche die Berechnung bis in das Aeusserste treibt, alles Persönliche unter ein eisernes Gesetz bannt, selbst dem reichen Ornament kein selbstständiges Spiel gestattet, und die anderen bildenden Künste, vielfach sie verwendet werden, nie frei zu Worte kommen lässt. Natur und Freiheit verlangen jetzt ihr Recht. Alle Regungen des individuellen Geistes, welche sich gegen das System der kirchlichen Hierarchie empören, beginnen gegen das System der Gotik den Kampf." Alfred Woltmann - Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874, S. 9f.

(77) Heinrich Bechtel - Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters.
München 1930, S.301.

2.1 Kunst- und Geistesgeschichte

Die künstlerischen Stilformen der abendländischen Kulturen kennzeichnen sich dadurch, dass sie alle gemeinsamen Quellen entstammen und denselben Gesetzmässigkeiten unterworfen sind. In jeder Epoche und in jedem Kulturraum entwickeln sie entsprechend den jeweiligen Anforderungen der allgemeinen und aktuellen Gegebenheiten und Bedürfnisse ihre spezifische Gestalt.

"Die Sprache, die den Kunstwerken ein und derselben Zeit eigen ist, nennen wir Stil. Wir meinen damit nicht nur den Schatz an äusseren Formen, sondern auch eine ganz bestimmte innere Haltung, die sämtlichen Äusserungen einer Epoche, oder auch über die Zeiten hinweg eines Ortes, ihr wesentliches Gepräge gibt. In der Betrachtung geschichtlicher Kunst gibt es deshalb nicht nur eine Sprache im Sinne äusserer Stilmerkmale zu lernen, sondern wichtiger ist schliesslich, im Stil den sichtbar gewordenen Ausdruck menschlichen Wesens zu erkennen. (...) Wenn dann ein derartiger gemeinsamer Stil zudem noch alle übrigen Lebensäusserungen bestimmt, so erscheint bis zu einem gewissen Grade das gesamte Dasein ganzer Zeiten und Völker im Zeichen einer inneren Einheit." (74) In diesem Sinne ist der Stil der Renaissance im Norden als Ausdruck der inneren Haltung uns äusseren Erscheinung des kulturellen Phänomens im Europa des 16. Jahrhunderts zu verstehen, das sich in bestimmten formalen Ausdrücken der Kunst im italienischen Süden wie im cisalpinen Raum manifestiert.

Die Kunst des 16. Jahrhunderts im Norden wird getragen vom Bürgertum. Dieses besitzt eine vollständig andere Lebensart und andere Lebensgewohnheiten als der italienische Süden. Die Ergebnisse seiner künstlerischen Bemühungen müssen sich von den italienischen stark unterscheiden. Beide Kulturbereiche beschäftigen die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und Lösungen im Rahmen der allgemeinen neuen Weltanschauungen und Erkenntnisse. Italien ist dem Norden dabei auf Grund des Unterschiedes sozialer und wirtschaftlicher Verhältnisse um ein Jahrhundert voraus. Aus diesem Grunde kann es für die nordischen Künstler am Ende der Spätgotik wegweisend werden.

"N o c h gibt es eine Kunst, so gross wie die Zeit, die sie darstellt und deutet. So steigert das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die alten gotischen Bildformen zu einer starken Erregung, die im Zeitgeist ihren Grund findet. Die Spannung der Zweipoligkeit beherrscht in allem das geistige Geschehen dieser Jahre." (75) In dieser letzten Steigerung der spätgotischen Ausdruckskraft ist gleichzeitig ihr Ausklang beinhaltet. Die künstlerische Form spiegelt die bevorstehende Krise der mittelalterlichen Geisteshaltung und das Ende eines geistesgeschichtlichen Weltbildes. Das künstlerische System der gotischen Form steht vor dem Verlust seiner Bedeutung und Aussagekraft (76). Die Unruhe über die neuentdeckte "Selbstbestimmung der dogmatischen Regelung" (77) erfasst auch die künstlerische Form. Auf allen Gebieten des Geisteslebens, der Religion, des wirtschaftlichen und sozialen Daseins waren Neuorientierungen notwendig geworden. Solange diese Neuorientierungen nicht auch im Bereich der bildenden Künste nachvollzogen wurden, nahm ihre Bedeutung in zunehmendem Masse ab. Die traditionellen Formen hatten keinen Zusammenhang mehr mit dem neu erwachenden Geist. Der Niedergang der Künste während der Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte ist nicht allein auf die religiösen Wirren und die daraus entstandene Lücke im Bereich der kirchlichen Auftragskunst zu erklären. In erster Linie fehlte die geistige Einheit. Die Bedeutung der bildenden Künste, die ihr im Alltag des gotisch-mittelalterlichen Menschens zugekommen war, musste vor ~~ihm~~ ^{ihm} ~~verloren~~ ^{verändert} gehen. Hintergrund neu begründet werden. Erst durch eine neue Bindung zwischen dem künstlerischen Produkt und der allgemeinen Geisteshaltung des Volkes konnte die Kunst wieder ihren Platz im Alltagsdasein des Beschauers einnehmen.

(78) Cornelius Gurlitt – Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle 1890, S.144.

(79) Es "bahnte sich Neues an, das mit dem Begriff der Renaissance nur vage bezeichnet ist. Die Auseinandersetzung der Spätgotik und der Renaissance ist nicht so sehr Frage eines aus Italien importierten Stiles und neuer Motive, sondern der Ablösung einer Kunst, die stets Teil eines übergeordneten Ganzen blieb, durch eine Gesinnung, die den Menschen zum Mass aller Dinge macht. Die grossen Altäre verschwanden auch da, wo man die Reformation nicht haftbar machen kann, ein neues Verhältnis zum Kunstwerk spiegelt sich selbst dort, wo die spätgotischen Formen noch überwiegen." Peter Bloch in: Georg Kauffmann – Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Berlin 1970, S.232.

(80) Wölfflin sagt im Zusammenhang mit dem Italienismus Dürers: "Dürer hätte die italienischen Formen gar nicht verstehen können, wenn er nicht eine irgendwie verwandte Einstellung von sich aus mitgebracht hätte." In: Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931, S.48. Dies gilt nicht nur für Dürer, sondern für die gesamte nordische Kunst und ihre Auseinandersetzung mit Italien.

(81) Alfred Weber – Kulturgeschichte als Kultursozio-logie. München 1960, S.331.

Nicht weil neue künstlerische Formen von aussen auf sie eindringen, ging die Gotik zu Ende, sondern sie hatte sich selbst in sich erschöpft und war zum Untergang verurteilt, weil sie ihren Inhalt verloren hatte (78).

Nach der maximalen Erschöpfung des gotischen Systems eröffnete die Konfrontation mit den Formen der italienischen Renaissance Möglichkeiten der Weiterentwicklung des künstlerischen Stils, welcher der neuen Weltanschauung entsprach. Allmählich und schrittweise vollzog sich in der Formensprache der spätgotischen Kunstwerke ein kontinuierlicher Wandel durch die zunehmende Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance (79). Diese Begegnung wurde erst unter der Voraussetzung einer Paralleltät der ideellen Einstellung möglich. In dieser Situation wurden die Formen der italienischen Kunst willkommen und nachahmenswert, da man sich aufgrund des eigenen, neuen Bewusstseins ähnlichen Idealen zu nähern versuchte (80).

"Der seine Arbeit selbst verwaltende Handwerker nördlich der Alpen hatte ein ebenso verändertes Verhältnis zur Umwelt, wie der im 15. Jahrhundert die Kunst umwälzende experimentierende Meister in Italien. (...) Dieser nordalpine Handwerker wollte genau dasselbe wie der Italiener: Raum- und Objektbeherrschung, d. h. allgemein gesprochen: Wirklichkeitseroberung." (81) Die innere Bereitschaft zur Erneuerung der Form förderte das Interesse an der Kunst der italienischen Renaissance und liess sie vorbildlich werden, wo sie der eigenen Gesinnung entsprach.

Das bezeichnende Merkmal der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts ist das Nebeneinander von Beibehalten gotischer Grundformen und Aufnahme von renaissancemässigen, meist dekorativen Einzelelementen. Die Formen der italienischen Kunst fanden dort Eingang, wo sich sich verbinden liessen mit dem Formempfinden der eigenen, traditionsgebundenen Ausdrucksweise. Dass es dem Norden nicht in gleichem Masse wie Italien gelang, das Mittelalter zu überwinden, lag nicht an künstlerischem Unvermögen und mangelndem Verständnis. Das Verhältnis zu den neuen Formen war in erster Linie durch die sich wesentlich problematischer gestaltende Ablösung aus der gotischen Tradition bestimmt. Für die nordische Kunst war die Renaissance ein Problem, mit dem sie nur Schritt halten konnte durch eine langsame Integration in das bestehende System der Gotik, so schwach und erneuerungsbedürftig es auch geworden sein mochte.

(82) Fedja Anzelewsky ~ "Deutschland im Reformationszeitalter" in: Dürer und seine Zeit. Ausst. Berlin 1967/68, S.15.

(83) "Die Umwälzung durch die neue Glaubenslehre hatte auch einen sozialen Aspekt. Die Reformation zertrümmerte einen der drei Stände und hob das kanonische Recht auf. Sie brach also mit der mittelalterlichen Auffassung, wonach die überlieferte Gesellschaftsordnung und die Rechte der Stände durch Gott gestiftet und deshalb unantastbar waren. (...) Die Reformatoren schickten sich an, das Papsttum zu vernichten. Dabei geriet auch das soziale Gefüge ins Wanken. Kirche und Gesellschaft schieden als Ordnungsmächte aus. Der Staat musste diese Funktion übernehmen und als starker Damm gegen die steigende Flut der Anarchie dienen." Jean Paul Tardent - Nikolaus Manuel als Staatsmann. Bern 1967, S.83, 85.

(84) Cf. Heinrich Lutz - "Der politische und religiöse Aufbruch Europas im 16. Jahrhundert." Berlin 1964, S.131.

(85) Gerhard Ritter - op. cit. S.12f.

2.2 Staat und Kirche

Das Verhältnis von Staat und Kirche am Vorabend der Reformation war gekennzeichnet durch ebenso grossen Reformeifer wie tiefe Frömmigkeit. Religiöse Unruhe zeigte sich in betontem Sündenbewusstsein, gesteigerter Bussfertigkeit und Sorge um das persönliche Seelenheil. Die echte Volksgläubigkeit war nie so sehr angewiesen auf den Beistand der Kirche. Sie fand ihren sichtbaren Ausdruck in überlieferten Heiligen- und Reliquienverehrung, religiösen Bruderschaften, zahllosen Stiftungen, die sich nicht zuletzt im Bereich der künstlerischen Ausschmückung des Kirchenraumes manifestierten. Daneben wuchs die Kritik an den kirchlichen Missständen, den Verweltlichungstendenzen des Klerus, dem Pfründenwesen, dem Kauf der geistigen Ämter, der zwangsläufig zur Unterdrückung des niederen Klerus führte und dem Adel neben seiner weltlichen Macht auch die kirchliche in die Hand spielte. So war die Kirche eine der bedeutendsten Quellen sozialer Ungerechtigkeiten.

Die Konzile von Konstanz 1414 und von Basel 1431 bis 1449 waren fruchtlose Versuche, die Zustände zu verbessern. Im Gegenteil wurden sie ärger und ärger und immer weniger zu vereinbaren mit der Entwicklung eines gesteigerten Selbstbewusstseins und des Freiheitsdranges der sich geistig emanzipierenden Masse des Volkes und der humanistischen Gelehrten.

In der Gestalt Martin Luthers verkörpert sich der allgemeine Reformwille in persona. Und so wie Luther nicht Revolutionär und Anarchist war, sondern aus innerster Frömmigkeit und Religiosität, aus Liebe zur christlichen Kirche den Schritt zur Reformation vollzog, so eiferte auch das Volk aufgrund tiefsten religiösen Bedürfnisses nach dem Beistand der Kirche zu deren Purifizierung. Kirche und Religion blieben weiterhin die Lebensmächte (82). Letztlich traten sie gestärkt aus dem konfessionellen Kampf wieder hinaus, um erneut ihren welt- und lebensbestimmenden Impetus auf Volk und Staat auszuüben.

Allerdings überschreiten die Konsequenzen der kirchlichen Reformierung bald die rein religiösen Belange, denn Kirche und Staat waren in ihren Machtbefugnissen und ihrem Ordnungsgefüge unlösbar miteinander verkettet. Somit wurde das gesamte staatliche Gefüge mit in den Sog der kirchlichen Krise gezogen, und die Auswirkungen trafen die allgemeine staatliche und soziale Ordnung (83). Die Herauslösung aus dem Obrigkeitsprimat der abendländischen Kirche steht am Anfang des europäischen Staatensystems neuer Ordnung (84). "Wenn wir mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts einen neuen Abschnitt europäischer Geschichte ansetzen, so zwingt uns dazu unter anderem (und mehr als alles andere) die Tatsache, dass eben damals in den Hauptländern Europas, vor allem im Westen und Süden, der 'moderne Staat' nach langer Vorbereitung ins Leben trat, die Bindungen und Hüllen des mittelalterlichen Feudalsystems sprengte und einen neuen Lebensrhythmus erzwang. (...) Was das öffentliche Leben der neuen Zeit beherrschte, was das Antlitz der neuen Epoche bestimmte, war neben der Kirche mehr und mehr die Politik, der Staat. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert hat seine Macht, die der Kirche in den Schatten zu rücken, begonnen. (...) Erst seit dem 16. Jahrhundert ist die europäische Menschheit sich des Doppelcharakters ihrer geistigen Existenz bewusst geworden. (...) Renaissance und Reformation sind die befreienden Mächte des beginnenden 16. Jahrhunderts." (85)

Besonders in der schweizerischen Eidgenossenschaft waren die politischen Belange und Konsequenzen der Reformation von fundamentalster Wichtigkeit und die Erneuerung des Staatsdenkens ein wesentliches Moment der Reformatoren, die, anders als Luther, nicht nur den Charakter kirchlicher Erneuerer, sondern den

(86) Lutz - op.cit.S.54

(87) Lutz - op.cit.S.98

(88) Ritter - op.cit.S.152ff.
s.a. Albert Hauser - Schweizerische Wirtschafts- und Sozialgeschichte.
Erlenbach/Zürich 1961, S.79.

(89) "La Réforme introduit dans la société des idées de liberté, d'indépendance, de responsabilité personnelle. Le Calvinisme, en particulier, se tourne vers les questions économiques: il enseigne que la fortune est un signe de la faveur divine. (...) L'esprit des affaires prend naissance." Louis Baudin - Précis d'histoire des doctrines économiques.
Paris 1949, S.14.

grosser Staatsmänner besaßen (86). Es ist nicht zuletzt die Tat Jean Calvins, wenn sich der Protestantismus gegenüber der Macht der gegenreformatorischen Bewegung der katholischen Kirche behaupten konnte (87).

"Das theologische Denken tritt hier von vornherein in engste Verbindung mit den Problemen praktischer Staatsverwaltung, aber auch der städtischen Aussenpolitik, die schliesslich zu den allgemeinen Fragen der Reichspolitik hinführte. In ganz besonderem Masse gilt das von den Schweizer Städten mit ihrer alten Ueberlieferung republikanischer Freiheit. Die grössten waren Landesherren ihrer Kantone, hier entschied also nicht der Wille eines Fürsten, sondern der städtischen Gemeinde über das kirchliche Bekenntnis ganzer Territorien. Die Kirchenpolitik eines einzigen Kantons berührte jedesmal die politischen Interessen des ganzen Schweizerbundes. (...) Und so wurde die Religionsfrage hier in der Schweiz fast von Anfang an zu einer Sache der hohen Politik. So hat er (Zwingli) die Reformation seines Zürichs von Anfang an als eine Reform nicht bloss der Kirche, sondern des öffentlichen Lebens überhaupt betrieben. Vom Evangelium her sollten auch die politischen und sozialen Verhältnisse der Stadt, wirtschaftliches Herkommen und Recht, die sittlichen Zustände der Bürgerschaft überprüft und 'nach der Schnur Christi' ausgerichtet werden." (88)

Die Lehren Calvins förderten in entscheidendem Masse den kaufmännischen Unternehmergeist. Somit wurde auch von Seiten der reformierten Kirche der wirtschaftliche Aufstieg unterstützt. Unter diesem Aspekt fand die Reformation ein besonders günstig gestimmtes Publikum im städtischen Bürgertum, welches vorbereitet war durch die humanistische Aufklärung und die allgemeine Entwicklung der Wirtschaftssituation. In seinen Vorstellungen und Forderungen wurde es durch die Auffassung der religiösen und kirchlichen Reform bestärkt (89).

- (91) "Das im letzten entscheidenden Phänomen, das mit dem Kunstausdruck Renaissance bezeichnet wird, ist die Entwicklung der städtisch-bürgerlichen Geldwirtschaft und ihrer sozialen Folgen. (...) Die Renaissance ist keinesfalls eine rein italienische Angelegenheit. Die Renaissance dringt überall durch, wo die Dinge einer entwickelten Geldwirtschaft anreifen. Nach ihrem allgemeinen Wesen verstanden ist die Renaissance darum ebenso eine spanische, französische, holländische und deutsche Erscheinung. Renaissance ist überall da, wo ein wirtschaftlicher und sozialer Entwicklungsgrad erreicht ist, der an die Reifezeit der antiken Geldwirtschaft und ihre allgemeinkulturellen Folgeerscheinungen erinnert." Wilhelm Hausenstein - Die Kunst und die Gesellschaft. München 1919, S.94.
- (92) "Abgesehen davon, dass die wirtschaftliche Entwicklung die materiellen Voraussetzungen und das soziale Milieu für die Entfaltung der neuen Kultur schuf, entsteht auch eine Gemeinsamkeit geistiger Interessen zwischen Humanisten und 'mercatores'. (...) In dem Masse, wie sich das neue Lebensgefühl durchsetzte, gewann die frühkapitalistische Gesellschaft als das soziologische Substrat der Renaissancekultur auf diese einen prägenden Einfluss." August Buck - "Zu Begriff und Problem der Renaissance." Darmstadt 1969, S.24.
- (93) "Erst mit dem Zerfall der mittelalterlichen Ständegesellschaft, mit dem Aufkommen der bürgerlichen Renaissancestädte, richtet sich die Aufmerksamkeit allmählich auf die soziale Funktion bestimmter Meinungen und Vorstellungskomplexe. Die beginnende Zirkulation und der Austausch von Ideen gingen der Entwicklung der kapitalistischen Geldwirtschaft einher. Mit dem freien Markt gewannen Geld und Intellekt vermittelnde Funktionen für die Beziehungen der Menschen untereinander. Bildung, bisher Privileg von Priestern und Mönchen, wurde säkularisiert und ging auf eine neue, humanistische Gelehrtenschicht über." Kurt Lenk - Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie. Neuwied/Berlin 19673, S.17.
- (94) Zwischen 1445 und 1500 gab es in Europa bereits über 1000 Druckereien, deren Erzeugnisse die 35 000 überschritten. Die Anzahl der Druckpressen betrug in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts an die 20 000. In der Schweiz sind zwischen 1470 und 1500 70 Buchdrucker nachgewiesen. (Cf. Pfister-op.cit.S.400, Konrad A.Beerli - Le peintre-poète Nicolaus Manuel et l'évolution sociale de son temps. Genève 1953, S.26)
Die Tatsache, dass in Deutschland 1548 und 1577 die ersten Reichspolizeiverordnungen zur Einschränkung von Flugschriften erlassen wurden, mag zeigen, welche Bedeutung und welche Ausmasse die Druckkunst innerhalb eines Jahrhunderts erreichte. (Cf. Werner Stein - Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Kulturgeschichte. Berlin 1958)

(95) Cf. Herbert Brunner in: Georg Kauffmann - Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Berlin 1970, S.291.

(96) Cf. Alfred von Martin - Soziologie der Renaissance. Stuttgart 1932, S.85.

Die Entwicklung von Handel und Wirtschaft und der technische Fortschritt bedingten Umwälzungen, die für das gesamte menschliche Dasein entscheidende Auswirkungen hatten. Innerhalb des Gesellschaftsgefüges erfolgt ein totaler Strukturwandel. Die feudale Herrschaftsordnung des Mittelalters war eine statische, in der ein jeder den ihm vom Schicksal bestimmten Platz innehatte. Durch die wirtschaftliche und geistige Evolution wurde dem feudalen hierarchischen Weltbild ein Ende bereitet.

"Les bénéfices obtenus dans le commerce, les améliorations matérielles qui en sont les conséquences, provoquent des mouvements d'opinions. L'intérêt personnel s'éveille, les découvertes suscitent l'esprit d'aventure, le goût du risque, un désir d'indépendance et de liberté jusque-là inconnu. (...) La physionomie de la société se modifie. La noblesse terrienne s'efface devant la bourgeoisie de ville." (90)

Die Anfänge der freien Geld- und Marktwirtschaft ermöglichten dem städtischen Bürgertum und der Kaufmannschaft neben einem neuen Selbstbewusstsein eine neue soziale Stellung. Ihre allgemeine Machtposition innerhalb der Gesellschaftsordnung wuchs zu einem bisher unbekannten Masse (91). Aufgrund dieser Entwicklung ergaben sich Konsequenzen im Gesamtbereich des öffentlichen Lebens, worunter auch die Kulturbelange fallen. Unterstützt wurden die Vorstellungen der Bürgerschaft durch die Ideen des Humanismus, mit denen sie eine innere Geistesverwandtschaft verband. Die Beziehungen der wirtschaftlichen Entwicklung und der Geisteskultur von Renaissance und Humanismus waren eng verknüpft und ihre Wirkungen wechselweise (92). Die Tendenzen der neuen humanistischen Gelehrsamkeit, die sich auf immer breitere Volksmassen ausbreiten begannen, fielen auf fruchtbaren Boden. Eine Gesellschaftsschicht, die in der Lage ist, ihre sozialen und materiellen Bedürfnisse zu befriedigen, bemüht sich um die des Geistes (93).

Ein wesentlicher Anteil an der schnellen Verbreitung der Geisteskultur von Renaissance und Humanismus wurde durch die Vervollkommen der Druckkunst geleistet. Der Wunsch, das Privileg der Bildung von den höheren Ständen des Adels und der Kleriker aufzuheben, konnte dank der technischen Entwicklung der Druckkunst verwirklicht werden. Der breiten Masse des Bürgertums war der Weg geebnet, an den geistigen Entwicklungen der Epoche teilzunehmen (94).

Durch die wesentlichen Veränderungen der bestehenden Gesellschaftsordnung veränderten sich auch die sozialen Hintergründe der bildenden Kunst. Zum Auftraggeber und Abnehmer wurden in zunehmendem Masse auch die Vertreter des städtischen Bürgertums (95). Die Bedürfnisse und der Geschmack der neuen Auftragsgeschicht veränderten das Bild der Kunst, welches bis dahin weitestgehend durch die höfischen und kirchlichen Aufgaben geformt war (96). Die Erweiterung im Bereich der weltlichen Kunst konnte dennoch nicht die Einschränkungen der künstlerischen Produktion durch die Abnahme kirchlicher Aufträge ausgleichen und einen generellen Stillstand verhindern. Vor allem, da Kirche und Priesterschaft des Mittelalters trotz starker traditionsgemässer Bindungen äusserst fortschrittlich eingestellt waren und vielfach Träger und Förderer neuer Ideen und Kunstformen. Die mittelalterliche Kirche konnte sich aufgrund ihrer uneingeschränkten Machtstellung erlauben, auch als Neuerin aufzutreten. D. h. Neuerungen kultureller Bewegungen zu vertreten und der Öffentlichkeit vorzustellen, so wie sie es in Italien auch zur Zeit der Renaissance machtvoll tat. Im Norden begannen die Erneuerungstendenzen auf künstlerischem Gebiet im Augenblick des Zerfalls der kirchlichen Macht.

(97) "Die damalige, eigentlich seltsame Tatsache von wirtschaftlicher Macht der 'mittelalterlichen' Kirche, die also noch immer Riesenaufgaben stellen konnte, verbunden mit der Entstehung des bürgerlichen Frühkapitalismus, der Oberschicht grossen Luxus erlaubend, die Macht der Stadtrepubliken und die mögliche Musse der Oberschicht, die sich dem allem Mittelalter überlegenden Erbe der Antike neu hingibt, ohne aber die überlieferte Macht der Kirche zu zertrümmern, solches und anderes scheint im Zusammenhang einen äusserst vielgestaltigen und günstigen Boden zur Aufnahme von neuen Formen anhand beibehaltener Thematik zu haben." Franz Roh - Der verkannte Künstler. München 1948, S.320.

(98) Cf. von Martin - op.cit.S.34: "Diese bürgerliche Kunst war in jeder Hinsicht volkstümlich: sie blieb inhaltlich vor allem Kirchenkunst, wie Tradition und Sitte es wollten, von denen man sehr allmählich abging, so blieb die Anknüpfung an das weiterbestehende Verhältnis von Volk und Kirche."

(99) Cf. Beerli - op.cit.S.68.

Damit fehlte ein wichtiger Motor, sowohl in bezug auf die Aufträge als auch in bezug auf die Anleitung des Publikums (97). Da das Bürgertum trotz allem noch stark in den mittelalterlichen Vorstellungen verhaftet blieb und erst mit der Zeit lernen konnte, die überlieferten Konventionen abzustreifen, blieb die Kunst dennoch im Bereich der mittelalterlichen Themenkreise und Aufgabenbereiche, d. h. unter anderem blieb sie vor allem weiterhin auf breiter Basis Kirchenkunst (98). Dabei macht sich naturgemäss das veränderte Verhältnis zu Religion und Kirche auch im Bereich des sakralen Kunstwerkes bemerkbar (99).

(100) Bechtel - op.cit.S.29.

(101) von Martin - op.cit.S.23.

(102) s.a. Michael Baxandall - Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford 1972, S.1f.

(103) 1523 + Adolf Daucher, 1524 + Hans Holbein d.Ae.,
1528 + Albrecht Dürer, 1529 + Peter Vischer d.Ae.,
1531 + Hans Burgkmair, Tilman Riemenschneider,
1533 + Veit Stoss, 1538 + Albrecht Altdorfer,
1543 + Hans Holbein d.J., 1545 + Hans Baldung, Grien,
1546 + Peter Flötner, 1553 + Lucas Cranach d.Ae.

(104) "Auch der grosse Künstler bleibt in engen Schranken gehalten. Das Zunftwesen zielt auf Anonymität. Die Meisterschaft wird allerdings betont, der Meister aber ist nur der Mittelpunkt und die Spitze einer Werkstatt, die von der Zunft aus geleitet wird." Gustav Schneeli - Renaissance in der Schweiz. München 1896, S.40.

2.4 Auswirkungen der allgemeinen Wandlungsprozesse auf die Kunst

Im Bewusstsein des spätmittelalterlichen Menschen hatten die Werke der bildenden Kunst ihren festen Platz. Heinrich Bechtel (100) kennzeichnet die Bedeutung der Kunstwerke für den mittelalterlichen Betrachter und seine Beziehung dazu: "Das fertige Kunstwerk war dazu berufen, auch den nur passiv Beteiligten, den Laien im künstlerischen Sinn, stärkste geistige Beeinflussung zu vermitteln. Die bildende Kunst des späten Mittelalters war im weitesten Sinn Kunst der Öffentlichkeit, jedem täglich zugänglich und immer nahe. In einer Zeit, wo vervielfältigende Techniken noch wenig verbreitet waren, wo keine Beeinflussung und Ablenkung der Masse durch das gedruckte Wort eintrat, wo der Kreis der Anteilnahme an äusseren Ereignissen eng begrenzt war, konnte jedes Werk der darstellenden Kunst einen starken Einfluss hervorruhen. Es liegt demnach klar zutage, dass die passive Anteilnahme an der Kunst, das rezipierende Kunstempfinden für Werte der Malerei und Plastik recht tief gehen konnte, dass die Künstler eine willige Gefolgschaft fanden, zumal sie der Masse der handwerklichen Mitbürger schon äusserlich durch Zunftnachbarschaft nahe standen, in einer Zeit, in der zahlreiche Handwerksberufe eine Neigung zur kunstgewerblichen Ausgestaltung besaßen und geltend machten, die Kunst also wirklich Stück des täglichen Lebens war." Der Mittelpunkt der künstlerischen Produktion und des künstlerischen Interesses war bis zu diesem Zeitpunkt die sakrale Kunst, so wie im Leben der Bevölkerung Kirche und Religion den Mittelpunkt gebildet hatten. Durch den Ausbruch der Reformation ergaben sich schwerwiegende Folgen, wenn gleich das Argument, die Reformation hätte der mittelalterlich-gotischen Tradition der Kunst ihr Ende bereitet, nur einseitig sein kann. Wie der Ausbruch der Reformation durch eine Kette von Umständen vorbereitet gewesen war es der Ausklang der künstlerischen Form der Gotik. Die Reformation und ihre Beziehung zur Kunst betreffend, ist es so, "dass die Religion aufgehört hat, eigene Impulse zu geben, sie ist hineingezogen in die neue Ausgerichtetheit des bürgerlichen Menschen auf eine primär vom ökonomischen her gesehene Weltarbeit. Der religiöse Gedanke hat nicht mehr die Energie, von sich aus das Leben zu durchdringen und es von innen heraus zu gestalten." (101) Dies gilt auch für die Entwicklung der Kunst. In dem Moment, da die künstlerische Form erneut den Vorstellungen und Bedürfnissen des Betrachters angepasst werden konnte, erhielt sie neue Bedeutung.

Diesen Wandel herbeizuführen bedurfte es nicht nur der Aufträge und Auftraggeber, sondern der ausführenden Kräfte (102). Im Laufe der ersten Jahrhunderte der Hälfte hatte die Zahl der hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten immer mehr abgenommen. Seit der Mitte des Jahrhunderts gibt es kaum noch ihnen ebenbürtige, nennenswerte Nachfolge (103). Diese Tatsache hatte ihre tiefgreifenden Konsequenzen für die Entwicklung der künstlerischen Stilbildung. Zu Beginn des Jahrhunderts waren die Werke der grossen Meister gekennzeichnet durch die fruchtbare Auseinandersetzung mit neuen Formen. Die eigene Suche wurde konfrontiert mit dem Eindringen der Renaissanceformen aus Italien. Nach dem Aussterben der grossen Talente folgten nur wenige, die in ihrem Sinne weiterzuarbeiten befähigt waren. Der Kampf um die Verwirklichung der neuen Form war selten schöpferisch und die Ergebnisse glitten oft ab zum Epigonentum unverstandener Form.

Die Erklärung für diese Tatsache muss abermals in den Gegebenheiten der allgemeinen Umweltsituation gesucht werden. Die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft war gekennzeichnet durch seine tiefe Verwurzelung innerhalb der allgemeinen Masse. Seine Stellung als solche war von geringer Bedeutung und geringem Einfluss. Zumal er im allgemeinen, und abgesehen von wenigen Ausnahmen, in der Anonymität seines zunftgebundenen Werkstattbetriebes schuf (104).

(105) "The fundamental reasons for such changes of fashions in style are to be sought in the personalities of the leading figures in any period: the interplay of character among monarchs, prelates, statesmen of public and diplomatic life. As they were - and this was a biological quality decided by their ancestry - so would their taste be, and according to their taste, so the artists of the time would produce their works, for he who pays the piper calls the tune. Few artists can afford to indulge their personality to the extend of working against the taste of the leading patrons available at a given time." John Harvey - 'The Medieval Architect. London 1972, S.151.

(106) "Um die Mitte des 3. Jahrzehnts tritt infolge der kirchlichen Reformbewegungen ein Stillstand in der künstlerischen Betätigung ein, der Mangel an Aufträgen behindert die weitere Entwicklung. Holbein verliess im Herbst 1526 Basel, wo die Künste 'frieren'. (...) die übrigen Meister der zweiten Generation Urs Graff und Hans Leu sind bereits gestorben - Nachfolger mussten in schwerer politischer und wirtschaftlicher Depression um das tägliche Brot kämpfen, sie verarmten und gelangten häufig an die Behörden um Hilfe und Unterstützung." Paul Ganz - "Malerei und Graphik" in: Betrachtungen zur Kunst der Schweiz. Basel 1936, S.84.
s.a. C.A. Müller - "Bau- und Kunstpflege der Stadt Basel im Zeitalter der Reformation" in: Basler Jahrbuch, 1953, S.148, 180ff.

(107) Nur auf die bekanntesten Beispiele sei hingewiesen, um die fatalen Wirkungen der Reformation anzudeuten: Riemenschneider wurde 1525 vom Bürgermeisteramt in Würzburg entbunden und eingekerkert. Bis 1531 lebte er nach seiner Freilassung, ohne wieder künstlerisch tätig gewesen zu sein. - Jörg Ratgeb wurde während der Bauernaufstände in seiner Funktion als Kriegsrat gefangen genommen, des Hochverrats angeklagt und 1526 in Pforzheim gevierteilt. (Cf. Wilhelm Fraenger - Jörg Ratgeb. Dresden 1972). - Die Gebrüder Beham wurden 1525 in Nürnberg zu Gefängnisstrafen verurteilt und zeitweilig der Stadt verwiesen. - Hans Herbst wurde 1529 in Basel verurteilt, seine Malerlaufbahn war damit beendet. - Grünewald verlor seine Stellung beim Erzbischof von Mainz und floh 1526 aus Frankfurt. Cf. Rudolf und Margot Wittkower - Künstler, Aussenseiter der Gesellschaft. Stuttgart 1965, S.27ff.

(108) Z.B. Ratsmitgliedschaften und Bürgermeisterämter: Riemenschneider war 1504 und 1509 Ratsmitglied in Würzburg, 1520/21 Bürgermeister. - Albrecht Altdorfer legte 1518 das Bürgermeisteramt in Regensburg nieder, 1519 und 1526 war er Ratsmitglied. - Lucas Cranach war seit 1519, mit Unterbrechungen bis 1545 Mitglied des Wittenberger Rates, mehrere Jahre Bürgermeister.

(109) s.a. Martin Damus - Funktionen der Bildenden Künste im Spätkapitalismus. Frankfurt/M. 1973, S.157ff.

In einem Netz von Abhängigkeiten blieb dem durchschnittlichen Künstler nur geringe Gestaltungsfreiheit bei der Ausführung seiner Kunstwerke. In allererster Linie blieb er gebunden an die von der Konsumentenschicht beherrschten Nachfrage. Geschmackssänderungen, die letztlich zu Stilverschiebungen führen konnten, wurden wesentlich vom Bedürfnis und der Erkenntnis des Betrachters mitgetragen. Seine Konzeptionen waren es, die weitgehend die Richtung der auszuführenden Kunstwerke angaben und gegebenenfalls veränderten (105). Nur wenige Künstler waren zu jener Zeit in der Lage, allein um der Kunst willen und aus persönlicher Neigung zu schaffen. Um so eindrücklicher wird das Kunstwerk Zeuge seiner Zeit. Dies ist besonders spürbar in dem Moment, als Kirche, Wirtschaft und Gesellschaftsordnung im 16. Jahrhundert einen gewaltigen Umbruch erlitten. Mit dem Wandel der sozialen Verhältnisse im weitesten Sinne, der sich nicht zuletzt am bedeutsamsten in der Entwicklung des Individualismus der Einzelpersönlichkeit manifestierte, erfuhr das Dasein des künstlerisch Tätigen eine entscheidende Veränderung. In zweifacher Weise erwies sie sich als folgenschwer. Durch die Verminderung der kirchlichen Aufträge entfiel zeitweise das wesentlichste Aufgabengebiet der Kunst. Die mangelnde Beschäftigung erschütterte die Sicherheit der sozialen und materiellen Existenz des Künstlers empfindlich. Zahlreiche Künstler verloren überhaupt ihren Arbeitsbereich (106). Nicht wenige wurden in die politischen und religiösen Auseinandersetzungen verwickelt (107). Die Person des Künstlers blieb nicht verschont, in den Sog der allgemeinen Krisen hineingezogen zu werden.

Neben diesen negativen Wirkungen ist die Tatsache wichtig, dass der Künstler von der allgemeinen Bewusstseinsbildung der Masse der Bürgerschaft und ihres erwachenden Selbstverständnisses nicht ausgeschlossen blieb. Neben seiner Tätigkeit als Kunstschaffender, erwarb er sich die Anteilnahme an den Aufgaben des öffentlichen Lebens (108). Die neuen Freiheiten, die sich im Bereich des gesellschaftlichen Lebens ergeben hatten, wirkten sich auch auf das künstlerische Schaffen aus. Als Bürger unter Bürgern konnte sich der Künstler innerhalb der neuen Ordnung behaupten. Dies erlaubte ihm, seine künstlerische Persönlichkeit besser zu entfalten und mit grösserer Freiheit als bis zu diesem Zeitpunkt auf die Stilbildung des künstlerischen Produktes Einfluss zu nehmen. Dennoch blieb der nordische Künstler weit davon entfernt, eine vergleichbar gehobene Stellung wie die Künstler in Italien einzunehmen und eine entsprechende künstlerische Individualität entwickeln zu können. Wenn der nordische Künstler am Ausgang der Spätgotik einen neuen formalen Ausdruck anzustreben begonnen hatte, aber durch den bewahrenden Geist der Tradition gehemmt wurde, so kamen ihm jetzt die Ergebnisse der allgemeinen Umwälzung der Verhältnisse bei der Lösung seiner künstlerischen Aufgaben entgegen. Dennoch darf nicht unterschätzt werden, dass bei allen Veränderungen innerhalb des bestehenden Systems, dem veränderten "Absatzmarkt" des Kunstwerkes, sich im Endeffekt die Stellung des Künstlers de facto wenig wandelte. Trotz einer neuen, mehr oder weniger betonten Freiheit, blieb er weiterhin an den Auftraggeber und seinen Geschmack gebunden. Die Sicherheit seiner Existenz war nach wie vor nur gewährleistet durch Werke, für welche er einen Abnehmer finden konnte. In diesen spiegeln sich unverändert die Tendenzen des öffentlichen Kunstschmacks deutlicher als seine eigene künstlerische Persönlichkeit (109). Die ganze Unsicherheit der im Umbruch begriffenen und nach neuen Gewissheiten und Grundlagen strebende Epoche des 16. Jahrhunderts im Norden Europas spiegelt sich wider im Kampf der kunstgeschichtlichen Entwicklung und ihrer Stilbildung.

- (110) s.u.a. Moosburger Altar des Hans Leinberger 1511-1514, Zwettkler Altar 1516-1525, Altar des Veit Stoss für das Karmeliterkloster in Nürnberg 1523, Breisacher Altar des Meister HL 1525.
- (111) Cf. Walter Paatz - Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963, S.114.
- (112) Ornamentik, architektonische Details.
- (113) Cf. Wolfgang Wegner - Der deutsche Altar des späten Mittelalters. München 1941, S.70.
- (114) Richard Hoffmann - Altarbau im Erzbistum München und Freising. Tübingen 1905, S.30. s.a. S.8.
- (115) "Die bildnerische Phantasie, welche die Grundlage für alle betrachteten Altarschöpfungen gewesen, war erschöpft, der Altar hatte seine Aufgabe, so wie sie aufgefasst worden war, erfüllt, man bedurfte seiner nicht mehr. (...) Andererseits ergab sich seit dem frühen 16. Jahrhundert die Sachlage, dass eine in ihrem formalen Ausdruck und ihren geistigen Voraussetzungen rein kirchlich bestimmte Malerei in der nun hinzutretenden konfessionellen Verengung nicht mehr der Ausdruck des gesamten Seelenlebens und Kulturwillens eines Volkes sein konnte." Wegner - op. cit. S.70f.
- (116) "Ueberdies war im 15. Jahrhundert so viel Gutes entstanden, dass das Bedürfnis nach Neuem in grösseren und reicheren Kirchen sehr abgenommen hatte. Nur geringere, allzu alte, nur ganz aus der Mode gekommene Werke wurden durch zeitgemässe ersetzt." Stephan Beissel - Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Freiburg 1910, S.120.
- (117) Das ist nicht unwesentlich im Hinblick auf die Tatsache, dass die Ueber-sättigung zu einem Mangel an Interesse am Gegenstand führte und so die Weiterentwicklung hemmte, während das Fortbestehen der Bedürfnisse in der Provinz die Möglichkeit bot, auch hier im Sinne der Entwicklung neuer Formen zu arbeiten! - sofern nicht die Beschränkung durch zu grossen Traditionalismus und Konservatismus dies verhinderte.

3. Altarbaukunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts

3.1 Allgemeine Aspekte

Die Altarbaukunst blieb zwangsläufig nicht unbeeinflusst von den Veränderungen, die das Ende der mittelalterlichen Epoche mit sich brachte. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte die deutsche Kunst in der Entwicklung des Flügelaltars einen Höhepunkt erreicht. In den letzten grossen Werken der deutschen Altarbaumeister zeigt sich eine überschäumende Fülle malerischer, plastischer und dekorativer Mittel. Dieses letzte Aufleuchten aller Kräfte deutet aber zugleich das Ende der Entwicklung an und beinhaltet Andeutungen eines neuen Formwillens (110). Noch unterliegt das Gesamtsystem kaum wesentlichen Veränderungen, aber das Ende der herkömmlichen Tradition steht bevor. Man beginnt auf die Wandelbarkeit und teilweise auf die farbige Fassung zu verzichten. Gleichzeitig mit den Tendenzen zu immer grösserer Hingabe an das Detail, welches den Gesamtzusammenhang zu sprengen drohte, wird das Bemühen um neue Klarheit spürbar (111). Der Augenblick war aber noch nicht gekommen, das alte System durch ein ausgereiftes, neues ersetzen zu können. Auf der Suche nach einer neuen Harmonie erwachte das Interesse an den Formen aus Italien, die sich immer weiter ausbreiten und bereits in untergeordneten Stellen Eingang finden konnten (112). Der Einbruch der neuen Form war weniger zerstörend, als dass er vielmehr das Verlangen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten verstärkte und unterstützte. Ein neues Verhältnis musste gefunden werden, um die gesprengte Einheit wieder in ein harmonisches, klares Gewicht zu bringen. Dürer hatte dies Bedürfnis und die Vorbildlichkeit der italienischen Formen deutlich erkannt, als er sich im Landauer Altar und dem Allerheiligenbild mit den Formen des italienischen Altarretabels auseinandersetzte (113). Im allgemeinen muss aber im Anschluss an diese Ansätze gesagt werden, was schon Richard Hoffmann betonte: "Italienischer Einfluss ist sicher massgebend, aber doch ist der Zusammenhang mit Italien nur ein ganz geringer. Spürlos gehen die grossen Werdegänge, wie sie in Italien am Altar, an der Kanzel und überhaupt in der kirchlichen Kunst sich offenbaren, an der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts vorüber. Die Stilwandlung geht viel mehr aus inneren, rein künstlerischen Gründen hervor." (114)

Im Augenblick dieser inneren, künstlerischen Krisensituation der Altarbaukunst machten sich von aussen her die Wirkungen der Reformation bemerkbar. Wenn der Reformation nicht allein die Schuld am Erliegen der Altarbaukunst zugeschrieben werden kann, trug sie doch wesentlich dazu bei, dem Altar seine sakrale Bedeutung zu nehmen. Die religiöse Bilder- und Schmuckfreude des mittelalterlichen Menschen hatte ihn bewegt, seine Götterhäuser mit den prächtigsten Kunstwerken geradezu zu überschwemen. Im Laufe der Tendenzen einer abnehmenden Kirchenfreundlichkeit und Religionsbezogenheit nahm dieser Drang ab. Die Bilderablehnung der Reformatoren tat das Uebrige, den religiösen und liturgischen Wert des Kirchenschmuckes zu schmälern. Im Altarbau, wie im gesamten Bereich der kirchlichen Kunst, trat eine Lähmung ein (115). Das bedeutet nicht, dass die Produktion von Altären vollständig eingestellt wurde. Im Vergleich mit der vorangegangenen Epoche fehlte es jedoch nicht nur am künstlerischen und religiösen Interesse, sondern auch an der finanziellen Bereitschaft von Spendern und Auftraggebern. Zudem ist Rechnung zu tragen, dass durch die Uebersättigung der Kirchenausstattungen das Bedürfnis der Herstellung stark beeinträchtigt war (116). Es bleiben grösstenteils Ausstattungsbedürfnisse in den kleinen Landkirchen und Kapellen, namentlich der im Rückstand gebliebenen Provinz (117). Diese Tatsache erklärt auch die relativ zahlreichen, volkstümlichen Altäre in den Kirchen und Kapellen des Schweizer Alpengebietes.

(118) "Kunst war für diese Meister religiöse Sprache. Die neue Zeit hatte zu wenig Zeit für sie. Nicht ein übermässig fremder Geschmack verdrängte sie, sondern der Verzicht der eigenen Nation auf die grosse alte Altarbaukunst brachte sie zum Schweigen. Die innere Logik der Geschichte zeigt sich darin, dass die Formsprache dieser Künstler nun auch unverkennbar an der letzten Grenze angekommen war, als man ihrer nicht mehr bedurfte. Sie waren 'fertig', als sie nicht mehr schaffen durften oder wollten. Aber sie wurden nicht von aussen, sondern von innen her bedrängt." Wilhelm Pinder - Die deutsche Plastik der Hochrenaissance. Potsdam 1929, S.483.

(119) Vielfach gab es überhaupt Verbote jeglicher Herstellung von sakralen Kunstwerken, die bei Nichtachtung durch Strafvollzug geahndet wurden. Cf. Paul L. Ganz - Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit. Basel/Stuttgart 1966, S.11. - Anzelewsky - op.cit.S.33.

Die einst bedeutsamste und wichtigste Aufgabe der christlichen Kunst war erfüllt, rein funktionsgemäss ihr Ziel erreicht (118). Die Glaubenswirren waren begleitet durch zahlreiche Bilderstürme, die vielerorts die Kirchen ihrer Ausstattungen beraubten. Nur in seltenen Fällen wurden sie ersetzt, die protestantischen Gegenden verzichteten im Sinne der strengen Bilderverbote auf kirchlichen Schmuck (119). Solange der Glaubenskrieg nicht beendet war, blieb die Altarbaukunst eine sekundäre Aufgabe. Eine neue Form für das Altarretabel konnte sich erst voll entwickeln, als sie wieder neue Bedeutung entfaltet hatte.

3.1.1 Spätgotische Altäre in der Schweiz

(120) "Im Verlauf des 14. Jahrhunderts vollzog sich eine Umstellung des politischen Orientierens, der Bund der Eidgenossen suchte die Fühlungnahme mit den Reichstädten am Oberrhein und Schwaben, die ähnliche Ziele verfolgten. Dadurch kamen sie in engere Beziehungen zu dem süddeutschen Bürgertum und seiner bereits reichentwickelten Kultur." Paul Ganz - "Internationale Einflüsse und Wesensart in der Schweiz" in: Manuel du Congrès International de l'Histoire de l'Art. Bäle 1936, S. 60.

(121) Cf. Gustav Schneeli - Renaissance in der Schweiz. München 1890, S. 35, Karl Dändliker - Geschichte der Schweiz, Bd. 2, 1901, S. 722.

(122) Erwin Poeschel - KD Graubünden, I, S. 117ff., s.a. Verzeichnis süddeutscher Schnitzaltäre im Tessin und Graubünden bei Albert Knöpfli - Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 2, S. 48/49.

(123) Cf. Gertrud Otto - "Strigelfiguren in der Schweiz" in: ASA, 37, 1935, S. 233-240; Erwin Poeschel - "Zum Werkverzeichnis Ivo Strigels" in: ASA, 34, 1932, S. 226-230.

(124) Cf. Gertrud Otto - "Zum Export der Syrlinwerkstatt nach Graubünden" in: ASA, 37, 1935, S. 283-289.

(125) Cf. Luise Böhlring - "Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Paralelfaltenstils in der Schweiz" in: ASA, 34, 1932, S. 28-38.

(126) Cf. Luise Böhlring - "Werke aus der Gefolgschaft des Jörg Lederers in Vorarlberg und in der Schweiz" in: ASA, 37, 1935, S. 29-36.

(127) Cf. Max Hasse - Der Flügelaltar. Berlin 1940, S. 110.

(128) Jakob Russ liess sich während seiner Arbeit am Altar für die Kathedrale von Chur dort nieder.

(129) Hasse - op. cit. S. 101f.

(130) Namentlich im Bereich der Glasmalerei leisteten Schweizer Künstler Beispielhaftes. In keinem anderen Land und zu keiner Zeit trieb diese Kunst eine vergleichbare Blüte.

(131) Cf. Paul Ganz - Geschichte der Kunst in der Schweiz. Basel 1960, S. 471.

(132) Bei der Betrachtung und Bewertung der Altarbaukunst des 16. Jahrhunderts muss immer wieder der Tatsache Beachtung geschenkt werden, dass der Denkmälerbestand, vor allem auch durch die Bilderstürme der Epoche, erheblich reduziert worden ist. Mit den erhaltenen Werken haben wir nur einen Ausschnitt aus dem Bild der Altarbaukunst während und nach der Reformationszeit.

Die mittelalterliche Kunst und Kultur in der Schweiz entstand in engem Anschluss an die benachbarten Kunstkreise. Bis ins 14. Jahrhundert konkurrierten französische und deutsche mit italienischen Einflüssen. Im Laufe des 14. Jahrhunderts und anfangs des 15. Jahrhunderts nahm die Orientierung an die süddeutschen Reichstädte mehr und mehr zu (120). Wichtige eigene kulturelle und künstlerische Mittelpunkte hatten bis dahin gefehlt. Eine Unterstützung des künstlerischen Lebens durch kulturfreundliche Mäzene war kaum vorhanden gewesen. Erst durch die Entwicklung des bürgerlichen Reichtums konnten sich die Verhältnisse verändern (121). Bis dahin blieb die schweizerische Eidgenossenschaft zur Befriedigung ihrer künstlerischen Bedürfnisse weitgehend auf die Kunst der Nachbarländer angewiesen.

Grössere, alteingesessene Altarbauwerkstätten von Bedeutung gab es in der Schweiz nicht. Als in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Interesse am Flügelaltar immer mehr wuchs, entwickelte sich die Schweiz zum wichtigsten Absatzgebiet der unter starkem Konkurrenzdruck stehenden süddeutschen Werkstätten. Vor allem Graubünden fand besonderen Gefallen an den Altären des deutschen Nachbarlandes und wurde zum "Kolonialland für die allerorts eingeeengten schwäbischen Altarmeister" (122). Poeschel zählte rund 90 nachweisbare Altäre in diesem Kanton auf. 32 spätgotische Schitzaltäre (einschliesslich Fragmenten) befinden sich im Kanton selbst, 9 bzw. 13 in auswärtigen Kirchen und Museen, weitere 45 lassen sich anhand von Fragmenten und Visitationsprotokollen erfassen. Zu betonen ist, dass es sich ausschliesslich um Gemeinden handelt, die sich der Reformation nicht anschlossen. Um die Gesamtzahl zu übersehen und zu ermessen, müssen wir zusätzlich verlorene und zerstörte Werke mitberücksichtigen.

Die wichtigsten Importe kamen aus den Werkstätten der Strigel aus Memmingen (123), der Syrlin aus Ulm (124), des Jörg Kändel aus Biberach (125), des Hans Huber aus Feldkirch, des Jörg Lederer aus Kaufbeuren (126) und des Jakob Russ aus Ravensburg. Die einheimischen Meister (127) verdanken ihre Schulung den importierten Arbeiten. Der Einfluss der süddeutschen Schulen wurde verstärkt durch die persönliche Anwesenheit von Meistern (128) und Gesellen. Dass die Werke nicht immer die gleiche Qualität erreichten wie die der grossen Vorbilder, nimmt ihnen nicht ihren kunsthistorischen Wert.

"Die Werke der grossen Meister sagen über die Kunst dieser Zeit schon das Wesentlichste. Wer aber die engeren Kunstbereiche abstecken will, muss zu dem Gewöhnlichen herabsteigen. Erst in der Sammlung der vielen kleinen Werke rundet sich das Bild der Kunstleidsenschaft, können ihre Grenzpfähle erreicht werden; erst dort wo kein schöpferischer Meister die Gaben der Lehrer zu neuem Leben verschmolz, werden die Bänder, die all die Kunstbe-reiche miteinander verknüpfen, ganz sichtbar." (129)

Das 16. Jahrhundert, die Zeit der Auseinandersetzung der Spätgotik mit der Renaissance, ist die erste bedeutende Epoche einer Schweizer Kunstgeschichte. Man vergegenwärtige sich einige der bedeutendsten Namen: Niklaus Manuel, Hans Holbein d.J., Hans Ieu d.J., Urs Graf, Hans Asper, Tobias Stimmer, Jost Amman u.a. (130). Während dieser Zeit bleibt sie weiterhin eng an Süddeutschland gebunden (131). Dies zeigt sich auch in der Entwicklung der Altarbaukunst (132).

- (133) Abgesehen von der gesteigerten Bilderfreude, der man durch die Verdoppelung der Flügel entgegenkam, führte die liturgische Funktion zur Entwicklung des Wandelretabels.
- (134) Der Passionsgedanke sowie der Grabcharakter blieben thematisch erhalten in den Predellendarstellungen, letztlich in der symbolischen Abkürzung des Bildes der vera icon.

3.2 Grundstrukturen spätgotischer Altarretabel

Die Gestalt der spätgotischen, süddeutschen Altarretabel lässt sich im wesentlichen im Schema ihrer allgemeinen Grundstrukturen darlegen: Das Hauptgewicht liegt im Schreinchorpus. An dieses gliedern sich die Flügel, die Predella und die Bekrönung. Sie dienen der tektonischen wie inhaltlichen Ergänzung des Schreines. Neben der rahmenden Funktion haben die Flügel eine liturgische, um den Verschluss der Festtagsseite des Retabels zu ermöglichen (133). Durch die Verdrängung der Reliquien aus dem Schrein, hatte die Entwicklung der Predella ihren Anfang genommen (134). Ausserdem war sie notwendig, um das Funktionieren der Flügel zu gewährleisten, die sonst auf der Mensa reiben würden. Mit dieser Entwicklung war die Tendenz einhergegangen, den Schrein durch eine mittlere Erhöhung nach oben zu erweitern. Die Baldachine der Innenrahmung durchdrangen die äussere Schreinrahmung und gipfelten in bekrönenden Gesprenge.

Corpus

A. äussere Schreinform

- a. einfache hoch- oder breitrechteckige Kastenform
- b. rechteckig gestaffelter Kasten mit überhöhter Mitte
- c. Bogenformen: Kielbogen, Dreipass, Rundbogen

B. Innengliederung

- a. einteilige Mitte: Figuren in freier Reihung, Figurengruppen, Szenen
- b. mehrteilige Gliederung:
 - 1. vertikale Aufteilung durch architektonische Elemente: Trennung der Figuren durch Stäbe, Säulen etc. und Nischenbildung, Baldachine mit Pendentifs und Masswerkdekoration, getreppte Figurenbasen
 - 2. vertikale und horizontale Gliederung: horizontal durchgehende Mitte und seitliche Zweiteilung, horizontal geteilte Mitte und Seiten mit betonter Mitte

Flügel

Innenseiten bemalt oder geschnitzt, Aussenseiten bemalt.

A. einteilig:

einzelne Standfiguren oder Paare, Szenen

B. mehrteilige Gliederung: Standfiguren, Szenen

- 1. horizontale Zweiteilung
- 2. horizontale Dreiteilung
- 3. horizontale und vertikale Gliederung durch Felder
- 4. vertikale Dreiteilung

Predella

Am häufigsten erscheint Malerei, seltener Schnitzerei, bisweilen beides.

- A. einteilig: (Halb)figuren, Szenen, Gruppen
- B. mehrteilige Gliederung: s. o.
- C. Nischen

Bekrönung

- A. flacher Schluss, häufig in Form eines Ornamentrandes, dem Schreinschluss folgend
- B. Gesprenge

Der Zusammenhang von Schreinarchitektur und Malerei bzw. Plastik ist für die Gesamtbeschreibung des Altartabells von entscheidender Bedeutung. Das Verhältnis wandelt sich im Laufe der Entwicklung folgendermassen:

1. Zunächst dient die Architektur in allererster Linie der Rahmung des Schreines und dem Zusammenhalt der Einzelteile, ohne als solche eine selbständige Bedeutung zu besitzen.
2. Die Architektur wird in den Schrein miteinbezogen. Das eigentliche Schreingehäuse entwickelt sich. Im Inneren treten die einzelnen Architekturelemente in Beziehung zum Schreininhalt. Nischen und Baldachin-gebilde umgeben die Figuren. Mit zunehmender Bedeutung der Innenarchitektur wird die architektonische Rahmenform des Schreingehäuses gesprengt. Die Baldachinspitzen treten aus dem Schrein heraus und setzen sich nach oben über den Rand hinaus fort.
3. Die Auflösung der einfachen architektonischen Grundformen des Schreinkastens stehen bevor. Der Schreinschmuck, welcher in Form von Laubwerk an der Architektur aufgehängt war, löst sich ab von der Konstruktion. Die Baldachine hängen im leeren Raum. Der Schreinschmuck verselbständigt sich in zunehmendem Masse. Figuren und Zierarchitektur treten in Widerstreit. Die Formen werden unüberschaubar in ihrer Einheit und zerfallen in eine Fülle von Einzelelementen.
4. In Malerei und Schnitzerei selber verstärkt sich die Bedeutung der Architektur. Der gegenständliche Hintergrund, die Landschaftsdarstellung hat den Goldgrund hinter den Figuren verdrängt. Architekturdarstellungen nehmen einen neuen Platz ein. Sie müssen mit den wuchernden Zierformen der Schreinarchitektur in Konflikt geraten. Die Forderung nach einer Vereinfachung und Harmonisierung liegt auf der Hand, um ein neues Gleichgewicht zwischen architektonischem Rahmen und bildlichem Inhalt wiederherzustellen. In diesem Moment bietet sich das Beispiel der einfachen und schlichten Formen der Frührenaissance an, zumal sie bereits in der Malerei Eingang gefunden hatten. Die eindringenden neuen Formenelemente aus dem italienischen Süden entsprechen den notwendig gewordenen Erneuerungsbedürfnissen.

Zunächst treten im Bereich des Ornamentalen und der Zierformen Veränderungen auf. Im allgemeinen begnügt man sich hinsichtlich dieser Erscheinung mit der Erklärung, dass bei der Übernahme von äusseren, weniger tiefgreifenden

- (135) KD GR V, Abb. 411
 (136) KD SG IV, Abb. 377
 (137) KD GR III, Abb. 53
 (138) KD LU IV, Abb. 421

Elementen einer neuen Formensprache, geringere Schwierigkeiten zu bewältigen seien. In diesem Augenblick war aber gerade die Bewältigung des wuchernden Ornamentschmuckes eine wichtige Aufgabe. Darum wurden feine, zarte Frührenaissanceornamente bereitwillig aufgenommen.

Ein erster Schritt war die Aufnahme von Frührenaissanceornamenten im Schreinschmuck und der Verzierung der Rahmenarchitektur. Als Beispiele seien genannt:

Altar in Bormio/Cepino, aus St. Maria, um 1520 (135):
 Pilasterfüllungen der Predella

Altar der Spitalkirche in Rapperswil, um 1530 (136):
 Pilasterfüllungen und Laubwerk in Form von renaissancemässigen Pflanzenranken mit Putten

Altar in St. Georg Rhäzüns, 1522, 1546 Erneuerung des Schreines (137):
 die Figuren trennende Leisten mit Renaissanceornamenten an der hinteren Schreinwand

Altar von St. Martin auf Kirchbühl bei Sempach, Anfang 16. Jahrhundert (138):
 Laubwerk des Mittelschreins mit frührenaissancemässigen Pflanzenranken

Nach diesen ersten Ansätzen zur Harmonisierung der ornamentalen Schmuckformen des Schreines, begann man sich dem Problem zu widmen, in welcher Weise der Typus des Altarretabels den neuen Konzeptionen und dem veränderten Bedürfnis angepasst werden könnte.

- (139) Die Vorzeichen "K0, K1, etc." nehmen Bezug auf den Katalog.
- (140) Der Katharinenaltar entstand als Pendant zum Castelberg-Altar. Als solches ist er im Katalog aufgenommen, aber in der Analyse nicht im besonderen bearbeitet. Seine Gestalt stimmt bis auf unwesentliche Details mit jener des Vorbildes überein.
- (141) Die in Klammern gesetzten Daten kennzeichnen Retabel ohne inschriftliche oder urkundliche Datierung.

3.3 Standortverzeichnis der renaissancemässigen Altarretabel		
KD (139)	Beinwil SO	St. Johannes 1607
K1	Brigels GR	St. Eusebius 1633
K2	Chur GR	Kathedrale 1545
K3	Disentis GR	Klosterkirche 1572
K4	Disentis GR	Klosterkirche 1652 (140)
K5	Disentis GR	St. Agatha (Anf. 17. Jahrh.) (141)
K6	Hermetschwil AG	ehem. Benediktinerinnenkloster (3. Viertel 16. Jahrh.)
K7	Lumbrein GR	St. Martin Beinhaus (um 1630)
K8	Luzern LU	Sammlung Büel 1558
K9	Masescha FL	St. Maria (um 1620)
K10	Mels SG	St. Martin 1585
K11	Mutschnengia GR	St. Sebastian 1605
K12	Nottwil LU	Kapelle in Ei 1606
K13	Pleiv GR	St. Vinzenz 1630
K14	Rapperswil SG	St. Johann 1532/2
K15	Rapperswil SG	St. Johann 1532/3
K16	Rapperswil SG	Heimatmuseum 1532/3
K17	Sarnen UW	Heimatmuseum (Anf. 17. Jahrh.)

K18	Segnes GR	St. Jakobus in Cuoz (Anf. 17. Jahrh.)
K19	Sempach LU	St. Martin auf Kirchbühl Beinhaus um 1582
K20	Surin GR	St. Nikolaus (Anf. 17. Jahrh.)
K21	Surin GR	St. Nikolaus (Anf. 17. Jahrh.)
K22	Vaduz FL	Schlosskapelle 1523
K23	Valé GR	Kapelle Heiligkreuz 1597
K24	Vals-Leis GR	St. Jakob 1626
K25	Welschenrohr SO	Museum Blumenstein (Mitte 16. Jahrh.)
K26	Zürich ZH	SLM 2839 (um 1520/30)
K27	Zürich ZH	SLM IN 66 (um 1535)
K28	Zürich ZH	SLM Dep. 64 (um 1520)

3.3.1 Standortverzeichnis von Beispielen protobarocker Altartafel (142)

KKO (143)	Bonn FR	St. Théodule 1640-44
KK1	Bugnei GR	St. Joseph (um 1744)
KK2	Ettiswil LU	Beinhaus (um 1600)
KK3	Fribourg FR	St. Maurice 1602-24
KK4	Fribourg FR St. Léonard	Kapelle 1615-29
KK5	Fribourg FR Montorge	Chapelle de Notre Dame des Ermites (um 1635)
KK6	Fribourg FR Montorge	Klosterkirche 1642
KK7	Mühlebach VS	Kapelle der Hl. Familie (um 1676)
KK8	Münster VS	St. Peter 1642
KK9	Neuenkirch/Adelwil LU	Kapelle St. Gallus und St. Einbeth (um 1620/30)
KK10	Ruswil LU	St. Ulrich 1593
KK11	Ruswil LU	St. Ulrich 1593
KK12	Sempach LU	Schlachtkapelle (143) (Ende 16. Jahrh.)
KK13	Wiler-vor-Holz FR	St. Maurice (um 1655)

(142) Der Terminus "protobarock" bezeichnet im Unterschied zu den hier als renaissancemässig benannten Formen je nach dem jene typischen Misch- und Übergangsformen der Epoche, welche sonst auch mit den Hilfssum- schreibungen "renaissancehaft-italianisierend", "manieristisch-gothi- sierend", "manieristisch-barockisierend", etc. zu kennzeichnen ver- sucht werden. Nachdem bereits auf die Fragwürdigkeit des Renaissance- begriffes eingegangen wurde, wird darauf verzichtet hier nochmals auf die Problematik der Begriffsbildung für diese stilistische Zwischen- form zurückzukommen.

(143) Es handelt sich um zwei im Aufbau völlig identische Seitenaltäre.



nach Putzger Taf. IV

(144) Uebertritte zum neuen Glauben in den Bünden:

Herrschaft: 1524 Fläsch als erste der Landgemeinden, 1525 Malans, 1529 Maienfeld, 1536 Jenins. Prätigau: 1524 St. Antönien, 1561 alle anderen Gemeinden. (Ausnahmen: 1587 Seewis, 1593 Schuders) Davos 1526. Schanfigg: 1530 alle Gemeinden (Ausnahmen: 1550 Tschierschen, 1635 Maladers). Churwalden: um 1526 Malix, 1560 Parpan, Churwalden selbst teilweise. Albulatal: um 1590 Greifenstein, um 1600 Wiesen (alle anderen Gemeinen des Tales bleiben katholisch). Rhäzunerboden: um 1535 Felsberg, als einzige Gemeinde. Domleschg und Heinzenberg: 1525 alle Gemeinden (Ausnahme: Cazis). Oberhalbstein: Rivio teilweise (alle anderen Gemeinden bleiben katholisch). Oberengadin: 1550 bis 1577 zuerst Pontresina und Samedan, zuletzt Celesina und St. Moritz. Unterengadin: 1529 bis 1550, zuerst Lavin und Guarda, zuletzt Zernez. (Ausnahme: Tarasp). Vorderrheintäler Tamins-Somvix: paritätische Verteilung. Uebertritte: 1523 bis 1538 Trins-Tamins, Flims, Kästris, Pitasch-Rhein, Illanz, Valendas, Safien, Tenen, Waltensburg, Duvin. Poschiavo: überwiegend paritätisch. 1549 Poschavio, 1590 Brusio. Misox und Calanca: vorübergehend eine reformierte Gemeinde in Mesocco. (alle anderen Gemeinden bleiben katholisch.) Chur: 1524-32. Der "Hof" bleibt konfessionelle Enclave. Fünf Dörfer: 1532 Igis, alle anderen Gemeinden paritätisch. Spätere Uebertritte: 1610 Mastils, 1611 Untervaz, 1613 Zizers, 1614 Trimis, 1616 Haldenstein.

4. Ausserkünstlerische Gegebenheiten in der Schweiz

4.1 Die Reformation und ihre Auswirkungen auf den Altarbau (cf. Karten 1 und 2)

Bis 1525 beschränkte sich die Ausbreitung der Reformation und die Erneuerung des Glaubens vornehmlich auf Zürich unter der Führung Zwinglis. In den Gebieten der Urkantone, in Luzern, Zug und Freiburg stiess sie von Anbeginn auf Widerstand. Nach den Religionsgesprächen von Zürich im Jahre 1523, der Aufhebung der Kloster 1524, der Neuordnung der Gottesdienste und der Einstellung der Messe um 1525, kam es zu den ersten heftigen Unruhen, verbunden mit Bilderstürmen auf die Kirchen. Vom 19. Mai bis zum 8. Juni fand die Badener Disputation statt. Dieser letzte Versuch, auf friedlichem Wege die Zürcher Glaubenserneuerung rückgängig zu machen, scheiterte. 1529 nahmen Zürich, Basel, Bern, St. Gallen und Mülhausen die Reformation an. Es folgten bald darauf Appenzell-Ausser rhoden, Teile vom Thurgau und Biel. Die Folgen dieses Sieges der Reformatoren entfachten weitere heftige Kämpfe und Bilderstürme auf die Kirchen in St. Gallen, Basel, Bern, Lausanne, Neuchâtel und vielen anderen Orten. Die Landsgemeinde von Glarus, wo teilweise Uebertritte erfolgt waren, untersagte den Bildersturm. Sargans und Walenstadt blieben verschont. Der zweite Kappeler Landfrieden vom 20. November 1531 verhinderte die Ausbreitung der Reformation auf die gesamte Schweiz und gab die Grundlagen der politischen und konfessionellen Machtverteilung. Glarus, das Rheintal und das Sarganserland gaben den Katholiken die volle Gleichberechtigung. In Solothurn, Rapperswil, den Vogteien Baden, Freiamt, Bremgarten, Wellingen und Gaster wurde die alte Religion wieder hergestellt.

1535 wurde in Genf die Messe abgeschafft, es folgte ein Bildersturm; Bern erhielt 1536 das Reformationsmandat. 1541 bekam Genf eine neue Kirchenverfassung nach dem Entwurf Calvins. Nach dem endgültigen Sieg der Reformation 1555 entwickelte sich die Stadt zum "protestantischen Rom".

In Chur war der Lehrer und Humanist Jakob Salzmann seit 1518 mit der Verbreitung der neuen Ideen beschäftigt. Der eigentliche Reformator wurde der Freund Zwinglis, Johannes Comander, der seit 1523 als Pfarrer bei St. Martin war. Die Ergebnisse der Illanzer Artikel von 1524 und 1526 verboten die Aufnahme von Novizen in den Klöstern, entmachteten die Stellung des Bischofs, hoben die Freiheiten der Kirche auf, entzogen ihr den grössten Teil der Einnahmen. Auch hier folgten Unruhen und Ausschreitungen in grossem Masse. Zahlreiche Gemeinden traten zum neuen Glauben über. Abt Winkler von Disentis folgte der Bewegung und verliess das Kloster zusammen mit seinem Probst. 1526 wurde der Beschluss über die Anerkennung beider Glaubensbekenntnisse gefasst. In den Bündner Gemeinden ergab sich eine bunte Mischung beider Konfessionen (144).

In der Mitte des Jahrhunderts begannen die ersten Versuche der Gegenreformation. 1545 und 1551/52 fand das Konzil von Trient ohne Vertreter der Eidgenossen statt. Zur dritten Sitzungsperiode 1561-63 wurden Vertreter der Schweiz entsandt. 1562 tagte die Versammlung der Schweizer Prälaten und weltlichen Ritter in Rapperswil. Die Neufassung der katholischen Dogmen und die Reform der Kirchenverfassung sind das Ergebnis. 1565 anerkannte Papst Pius IV. das Eidgenössische Konzil und es kam zum Bündnis. 1570 besuchte Kardinal Carlo Borromeo auf seiner Reise durch die Schweiz Luzern. Diese Stadt wurde zum Oberhaupt der katholischen Reform. 1577 hielten die Jesuiten ihren Einzug. Die katholische Reform griff bald auch auf die Klöster über. Abt Diethelm Blarer von Wartensee (1530-1564) stellte das

(145) Zur Geschichte der Reformation in der Schweiz siehe:

- Camenisch, E. - Bündner Reformationsgeschichte. Chur 1920.
Dändliker, K. - Geschichte der Schweiz. Bd. 2, Zürich 1900-1901.
Dierauer, J. - Geschichte der Schweizer Eidgenossenschaft. Bd. III.
Gotha 1907. - Eder, K. - Die Kirche im Zeitalter des konfessionellen
Absolutismus. 1555-1648. Freiburg 1949. - Gagliardi, E. - Geschichte
der Schweiz. Bd. II. 1519-1798. Zürich 1934/372. - Gagnebin, H. -
Etudes historique sur la réformation au 16e siècle en Allemagne, en
Suisse et en France. Lausanne 19352. - Hadorn, W. - Die Reformation
in der deutschen Schweiz. Frauenfeld 1928. - Hergensröter, J. - Hand-
buch der allgemeinen Kirchengeschichte. Bd. III. Freiburg 19262. -
Muralt, L. von - Geschichte der Schweiz. Bd. I. Zürich 1930. -
Pfister, R. - Kirchengeschichte der Schweiz. Bd. I. Zürich 1964. -
Reformation in Europa. Hrsg. von Oskar Thulin. Leipzig 1967. -
Schwegler, T. - Geschichte der katholischen Kirche in der Schweiz. Stans
19433. - Valentin Tschudi's Chronik der Reformationsjahre 1521-1533.
Glossar und Comentar von Dr. Joh. Strickner. Glarus 1888. -
Vasella, O. - Abt. Theodul Schwegler von Chur und seine Zeit. 1515-1529.
Freiburg/ue. 1954. - Végh, J. von - Die Bilderstürmer. Strassburg 1915.

Kloster St. Gallen wieder her, zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte es neue
Bedeutung erhalten, und es erfolgt die Gründung der Schweizerischen Bene-
diktinerkongregation. Abt Christian von Castelberg (1566-1584) liess das
Kloster Disentis zu neuer Blüte erwachen. 1592 wurde es von Carlo Borromeo
besucht. In Basel wirkte der Fürstbischof Christoph Blarer von Wartensee
(1575-1608) als bedeutender Erneuerer der kirchlichen Ordnung. 1579 war der
Einzug des ersten päpstlichen Nuntius, Johann Franz Bonhomini, Bischof von
Vercelli in der Schweiz, Sitz in Luzern. 1586 erfolgte die Vereinigung der
katholischen Orte Luzern, Uri, Schwyz, Zug, Unterwalden, Solothurn und
Freiburg zum Goldenen, später zum Borromeischen Bund.

Um 1617 herrschte ein annäherndes Gleichgewicht zwischen den katholischen
und den reformierten (Zürich, Bern, Basel, Schaffhausen, Genf, Lausanne)
Orten. In den übrigen Gegenden folgte man der Regelung "cuius regio, eius
et religio". (Graubünden, Appenzell, Glarus, Thurgau)
Das Tessin blieb nach der Vertreibung der Locarneser Reformierten um 1550
rein katholisch. In dem mit den Eidgenossen verbündeten Wallis blieb der
katholische Glaube vollständig erhalten. 1626 waren sämtliche Spuren des
gescheiterten Reformierungsversuches durch Thomas Plattner getilgt.

Der Feldkirchner Vertrag von 1642 brachte das Ende der Glaubenswirren (145).



Die meisten der Retabel stammen aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die Glaubenskämpfe und ihre Auswirkungen beeinflussten nachhaltig die Werke der sakralen Kunst. Die Zerstörung der alten, religiösen Traditionen führte auch zur Zerstörung der künstlerischen, nicht nur im faktischen Sinne, sondern auch zudem in Hinsicht auf die überkommenen, künstlerischen Konzeptionen.

Standortverzeichnis der renaissancemässigen Altarretabel
cf. Karte 2

Graubünden:

Brigels (1633), Chur (1545), Disentis (1572), St. Agatha bei Disentis (Anf. 17. Jh.), Lumbrin (um 1630), Mutschneglia (1605), Pleiv (1630), Segnes (Anf. 17. Jh.), Surin (Anf. 17. Jh.), Valé (1597), Vals-Leis (1626), SLM Dep. 64 aus Cazis (um 1520)

St. Gallen:

Mels (1585), Rapperswil (1532/3), SLM IN 66 aus Wartensee (um 1535), Slg. Büel Luzern (1558)

Luzern

Nottwil (1606), Sempach (um 1582), SLM 2839 (1525/30)

Unterwalden:

Sarnen (Anf. 16. Jh.)

Aargau:

Hermetschwil (3. Viertel 16. Jh.)

Solothurn:

Welschenrohr (Mitte 16. Jh.), Beinwil (1607)

Fürstentum

Liechtenstein:

Masescha (um 1620), Vaduz (1523)

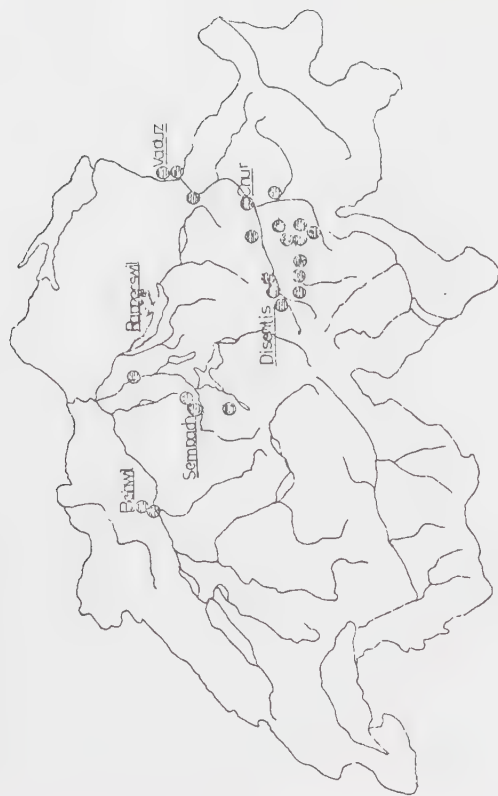
Die kirchengeschichtlichen Entwicklungen in den einzelnen Schweizer Kantonen und Gemeinden spiegeln sich im Bild der Altarbaukunst wider. In den von den Glaubenskämpfen weniger oder überhaupt nicht berührten Gebieten, die der katholischen Kirche die Treue bewahrten, erhielt sich auch die künstlerische Tradition über längere Zeit hinaus. Zwar hatten auch hier die Kirchen teilweise Einbussen ihrer Kunstwerke und Ausstattungstücke durch die Bilderstürme erlitten, aber hinsichtlich des unermesslichen Reichtums an gotischen Bildwerken und Kirchenschmuck, waren kaum allzu störende Lücken entstanden. Wo dies doch der Fall war, wurde im Sinne der herkömmlichen Tradition und Gewohnheit weitergearbeitet. Insofern erfolgte eine Fortleben der gotischen Form, die in ihrem Wesen andernorts durch die Einbrüche der Reformation grösstenteils einen endgültigen Bruch erlitten hatten. Die Gotik lebte sich hier an sich selbst, an ihrer Endstufe aus, und von dieser wurde der Weg unmittelbar und fast Übergangslos zum Protobarock eingeschlagen. Die Ueber gangslösungen der Renaissanceformen erbrügten sich weitestgehend. Die Beispielen dieser protobarocken Entwicklungsformen stammen im wesentlichen aus den Kantonen Freiburg und Luzern (146).

Neue Aufgaben gab es in den Orten der Rekatholisierung, wo man die Schäden der Bilderstürmer wiedergutzumachen hatte und in den Gebieten, wo eine paritätische Verteilung der Konfessionen herrschte. Die entstandenen Altarretabel zeichnen sich durch ihre Aufgeschlossenheit gegenüber den neuen Konzeptionen künstlerischer Formgebung aus. Durch die Bereitschaft zur Reorganisation der katholischen Kirche und der kirchlichen Kultur, die in der gegenreformatorischen Bewegung gipfelte, folgte auch im Bereich der Kunst die Bereitschaft zum Neuen. Dies Phänomen zeigt sich früh in der Bischofsstadt Chur und dem Kloster Disentis, wo man im Bewusstsein und im Wunsche eines erneuten Erstarkens der kirchlichen Macht weiterhin mit der Ausstrahlung prunk-

voller Kirchenräume beschäftigt war. Dass sich von hier aus eine gewisse Ausstrahlung auf die umliegenden Gemeinden bemerkbar macht, liegt auf der Hand.

Der Ueberblick über die Standortverteilung bzw. die Herkunft der Altäre gibt ein Bild über die religiösen Verhältnisse und die Beziehung zum künstlerischen Schaffen im Bereich der Sakralkunst. Die meisten Altäre, die nach dem Ausbruch der Glaubenskämpfe entstanden sind, befinden sich in den Bündner Gemeinden, wo eine paritätische Verteilung der Konfessionen herrschte. Hier liessen sich die katholischen Gemeinden nicht beirren, ihre Kirchen weiterhin mit Kunstwerken und Altären auszustatten. Die Rapperswiler Altäre wurden unmittelbar nach dem Bildersturm auf die Kirche, im Laufe der Rekatholisierung als Ersatz für die zerstörten geschaffen. Die restlichen Altäre stammen aus dem Privatbesitz weltlicher und kirchlicher Herrschaften. Der Altar in Vaduz war für die Privatkanelle der Schlossherren bestimmt, ebenso der Altar von Mels für die Schlosskapelle von Gräpplang. Auch die Altäre SLM 2839 und SLM IN 66 sowie der Altar der Sig. Büel/Luzern waren für die Privatgebrauch bestimmt. Der Altar von Hermetschwil diente den Konventsbewohnerinnen als Hausaltar.

Grundsätzlich muss betont werden, dass es sich bei den in dieser Zeit entstandenen Altarretabeln allgemein um Einzelfälle handelt. Die künstlerische Produktion von sakralen Kunstwerken hatte einen Tiefpunkt erreicht, über den diese Ausnahmerecheinungen nicht hinwegzutäuschen vermögen. Selbst bei Inrechnungstellung von Verlusten und Zerstörungen, bleibt die Anzahl der Altäre verglichen mit dem Reichtum vorangegangener und nachfolgender Epochen minimal. Das allgemeine Interesse war erlahmt; die Krise, in der sich die Kunst selber befand und mit ihr die Altarbaukunst, erhielt zusätzliche Nahrung durch den Ausbruch der Reformation und ihre beschränkenden Wirkungen auf allen Gebieten der Sakralkunst.



(147) Verkehrsmöglichkeiten: Von Livorno über Venedig über Mailand nach Chur in Richtung Lindau, Regensburg, Ulm, Nürnberg, Frankfurt und von Chur über Zürich nach Basel und in Richtung Frankfurt. Ueber den Gott- hard nach Luzern in Richtung Basel und Zürich, St. Gallen und Lindau. Ueber den Grossen St. Bernhard und den Simplon nach Lausanne und in Richtung Lyon.

(148) "Die wirtschaftliche Bedeutung des Bodenseeraumes seit dem Mittelalter beruhte zum guten Teil auf seiner zentralen Lage innerhalb des euro- päischen Fernhandelsnetzes, vor allem zwischen Deutschland und Italien, in geringerem Masse zwischen dem Ost bzw. Südosten und Frankreich. (...) Die Bündner Pässe, seit dem Altertum die Hauptverbindungen zwischen dem westlichen Deutschland und Italien, behielten trotz der zunehmenden Be- deutung der Gotthardstrasse auch in den frühneuzeitlichen Jahrhunderten zentrale Funktion." Peter Eitel - "Der Konstanzner Handel und Güter- transit im 16. und 17. Jahrhundert." in: SZG, 20, 1970, S.506ff.

(149) Zur Verkehrsgeographie der Schweiz siehe:
 Bener, G. - Geschichte der Transitwege Graubündens. Chur 1908. -
 Buc, S. - Beiträge zur Verkehrsgeschichte Graubündens. Chur 1917. -
 Eitel, P. - op.cit. S. 501-561. - Geering, T. - Handel und Industrie der Stadt Basel. Basel 1886. - Jenny, R. - Graubündens Passstrassen und ihre volkswirtschaftliche Bedeutung. Chur 1963. - Pieth, F. - Bündnergeschichte. Chur 1945. - Schulte, A. - Geschichte des mittel- alterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien, Leipzig 1900. - Vollenweider, O. - Geschichte des Verkehrs auf der Wasserstrasse Walenstadt - Zürich - Basel. Zürich 1912.

4.2 Verkehrsgeographie und Standortverteilung der Retabel (cf. Karte 3)

Abgesehen von den kirchenpolitischen Zusammenhängen, die über das Vorhanden- sein von Altarretabeln und ihren Charakter näheren Aufschluss zu geben im Stande waren, müssen wir die geographischen Gegebenheiten der Schweiz ins Auge fassen. Das heisst in erster Linie ihre Verkehrsgeographie. Durch diese wurde der Transitverkehr der Nachbarländer ermöglicht und darauf beruhten, neben den Handels- und Wirtschaftsbeziehungen, die kulturellen und künstle- rischen Verbindungen der Schweiz.

Im Zentrum Europas, am Fusse der Alpen, im Besitze der wichtigsten Pass- strassen ist die Eidgenossenschaft seit Urzeiten durchzogen von einem Netz bedeutendster Handels- und Verkehrsverbindungen, die von Osten nach Westen, von Norden nach Süden kreuzen. Der Grosse St. Bernhard und der Simplon ver- binden die Westschweiz mit Italien und dem Osten. Der Gotthard beherrscht den Durchgangsweg der Ost-Weststrassen, über die der Verkehr aus Süddeutsch- land bis nach Lyon ging. Von Chur aus führt der Weg über die obere Strasse mit Julier und Septimer, die untere über Splügen und Bernharden, durch das Vorderrhodan zum Lukmanier. Rhône und Rhein bilden die wichtigsten Wasser- verbindungen. Kleinere Wege durchlaufen die Mittelschweiz, von Basel nach Luzern, von Baden nach Zürich und St. Gallen. Chur und Zürich sind verbunden durch die Wasserstrasse Zürichsee - Wallensee.

Von allergrösster wirtschaftlicher Bedeutung sind die Transitwege für den Handel zwischen Deutschland und Italien. Für die deutschen Städte westlich von Regensburg und Lindau waren die Bündner Passstrassen die kürzesten und sichersten Verbindungswege mit den italienischen Handelspartnern in Mailand, Genua, Florenz und Venedig (147). Die Bündner Transitwege ermöglichten nicht nur den blühenden Handel zwischen den Schweizer Nachbarländern (148), sondern waren gleichzeitig auch die Grundlage für den allgemeinen Aufschwung Grau- bündens selber. Der sich namentlich im 14./15. Jahrhundert entwickelnde Wohlstand der Bündner Gemeinden zeigt sich nicht zuletzt auch in Gestalt des kulturellen Aufstiegs und des Interesses, ganz besonders in der Förderung der Bautätigkeit. Selbst in den hintersten Tälern entstanden prächtige Bau- ten, Kirchen und Kapellen mit ebenso prächtigen Ausstattungen. Auf Grund der wirtschaftlichen Beziehungen entstanden auch kulturelle und künstlerische mit den entsprechenden Partnern. Urkunden, Inschriften und Meisterzeichen geben Zeugnis für die Arbeit süddeutscher und österreichischer Bauleute. Für die Ausstattungen der neuen Gotteshäuser wurden Altäre aus den bedeutend- sten süddeutschen Werkstätten importiert (cf. 3.1.1). Infolge ihres wirt- schaftlichen Wohlstandes konnten sich die Bündner Gemeinden auch eine rela- tiv grosse politische Unabhängigkeit erlauben. Dies zeigt sich deutlich während der Glaubenskrise, als den einzelnen Gemeinden die Freiheit erhalten blieb, selbständig über ihre Glaubenszugehörigkeit zu entscheiden. Bezeich- nend ist die Tatsache, dass während dieser Zeit Bauvorhaben weiter- und aus- geführt wurden und man mit der Ausgestaltung der Kirchenräume beschäftigt blieb. Dazu muss gesagt werden, dass sich die Reformationsbewegung über einen so langen Zeitraum hinweg, dass die anfänglichen Feindseligkeiten gegen den kirchlichen Bilderschmuck schon allmählich wieder in Vergessen- heit gerieten (149).

Bei der Beurteilung der Standortverteilung und etwaigen Rückschlüssen, ist in Erwägung zu ziehen, dass die vorhandenen Altäre nur ein relatives Bild der ursprünglichen Verbreitung geben können. Durch die Bilderstürme wurden Werke zerstört - vor allem frühere -, in der folgenden Zeit wurden eine be- trächtliche Anzahl von Altären durch zeitgemässere ersetzt, manches Werk

(150) Zum Teil wurden die Werkstätten von ausländischen Künstlern geleitet, die hier eine neue Heimat gefunden hatten, wie z. B. Hans Jakob Greutter aus Brixen.

(151) Das rege Interesse der Kunstprovinzen an der Entwicklung der neuen Form zeigt sich auch in Deutschland. Neben den renaissanceemässigen Altären der Grossmeister (Dürer, Stoss, Daucher, etc.) in den künstlerischen Mittelpunkten der Reichsstädte (Augsburg, Nürnberg, Wien) entstanden Altäre in jenen Gebieten, welche durch eine neue Industrialisierung und Kolonialisierung plötzlich zu Bedeutung gelangten, wie etwa die neuen Bergwerkstädte in Sachsen und Siebenbürgen. (cf. Victor Roth - Siebenbürgische Altäre. Strassburg 1916. - Fritz Löffler - Die Stadtkirchen in Sachsen. Berlin 1973.) Hier waren es auch die bescheidenen Meister, welche während einer Epoche allgemeiner Neuerung, unterstützt durch Interesse und Bedürfnis an den betreffenden Werken, auch in der Kunst um den neuen Ausdruck rangen.

verscholl und auch was in die Museen kam, war nicht vor Zerstörung bewahrt, da man vielfach die Altäre in ihre Bestandteile zerlegte, um Plastik und Malerei getrennt auszustellen. Die erhaltenen Fragmente geben selten noch Möglichkeiten, den Ursprungszustand zu rekonstruieren. Dennoch ist anzunehmen, dass sich im Falle der renaissancemässigen Altaretabel des 16. Jahrhunderts das Gesamtbild kaum wesentlich ändern würde durch die Inrechnungstellung der verlorenen Beispiele.

Die grösste Anzahl von Altären befindet sich in Graubünden, im Vorderrheintal und seinen Seitentälern zwischen Chur und Disentis. Der Einfluss der Bischofskirche und des Klosters als religiöse Zentren ist nicht zu unterschätzen. Andererseits spielte die geographische Beschaffenheit des Gebietes und die damit zusammenhängende Verkehrs- und Wirtschaftssituation eine entscheidende Rolle. Es handelt sich um die wichtigsten Verkehrsverbindungen. Verfolgen wir den Weg weiter nach Norden, dem Rheinlauf entlang, so erreichen wir Sargans und das benachbarte Mels (Gräpplang) sowie das Fürstentum Liechtenstein. Am Walensee entlang der Strasse nach Zürich erreichen wir Rapperswil. Der Weg in die Innerschweiz in Richtung Gotthard führt uns in die Nähe von Hermetschwil, Nottwil und Sempach über Luzern nach Sarnen. Den westlichsten Punkt erreichen wir mit Beinwil und Welschenrohr, den nördlichsten mit St. Gallen (Wartensee) auf dem Wege zum Bodensee.

Ueberblicken wir die Karte als Ganzes, so stellen wir fest, dass sich alle Orte nahe der drei wichtigsten Verkehrsadern aus dem Norden zu den Pässen im Inneren des Landes befinden. Die entscheidendsten Schwerpunkte des Transitverkehrs liegen in Graubünden, in seinen Tälern finden wir die Mehrzahl der Altäre. Diese Ballung ist auch in Hinsicht auf die vorangegangene zentrale Stellung der Bünde bezüglich der süddeutschen Importe gotischer Schnitzaltäre zu betrachten. Durch den Reichtum dieser Werke wurde die Kenntnis und das künstlerische Verständnis für die Altarbaukunst wesentlich gefördert. Auch nach dem Erliegen des Importwesens blieb das Interesse intensiver als an anderen Orten und man wandte sich nun eigenen Werkstätten zu (150). Das unverbrauchte Interesse förderte die Entwicklung der neuen Formsprache (151).

5. Analyse der Retabeltypen

5.1 Aufbauformen

Die formalen Grundstrukturen der Retabelaufbauten lassen sich in drei Hauptgruppen unterscheiden. Die Retabel der ersten Gruppe entsprechen dem traditionellen System des geschnitzten Flügelretabels. Sie besitzen einen kastenförmigen Schrein und verschliessbare Flügel. In der zweiten Gruppe bleibt die Grundstruktur des Flügelsystems erhalten. Die architektonische Rahmenform kennzeichnet sich durch die Verwendung von renaissancemässigen Einzel-elementen. In der dritten Gruppe ist das Prinzip des Flügelschreines zugunsten der Form eines Wandelaltars mit plastisch betonter Rahmenarchitektur und feststehenden Flankenflügeln verlassen. Wir bezeichnen diesen Typus hier mit dem Begriff des Renaissance-retabels. Hier finden sich weiterleitende Motive, welche für die Entwicklung der protobarocken und schliesslich barocken Retabel von Bedeutung sein werden.

A. Traditionelle Grundstruktur des geschnitzten Flügelretabels

- a. 1. Vaduz 1523 (K22)
2. Hermetschwil 3. Viertel 16. Jahrh. (K6)
3. SLM 2839 1525/30 (K26)
4. Luzern Slg. Büel 1558 (K8)
- b. 5. Surin Anf. 17. Jahrh. (K20)
6. Segnes Anf. 17. Jahrh. (K18)
- c. 7. SLM IN 66 1535 (K27)
8. Valé 1597 (K23)
9. Mutschnengia 1605 (K11)

B. Traditionelle Grundstruktur unter Verwendung renaissancemässiger Aufbauelemente

- a. 1. SLM Dep. 64 1520 (K28)
2. Mels 1585 (K10)
3. Sempach 1582 (K19)
- b. 4. Rapperswil 1532/3 (K14)
5. Rapperswil 1532/3 (K15)
- c. 6. Surin Anf. 17. Jahrh. (K21)
7. Beinwil 1607 (K0)
8. Brigels 1633 (K1)
- d. 9. Disentis Anf. 17. Jahrh. (K5)
10. Masescha 1620 (K9)
11. Vals-Leis 1636 (K24)
- e. 12. Pleiv 1630 (K13)
- f. 13. Rapperswil 1532/3 (K16)

C. Renaissanceretabel

- a. 1. Chur 1545 (K2)
- 2. Disentis 1572 (K3)
- 3. Disentis 1652 (K4)
- b. 4. Lumbrein 1630 (K7)
- c. 5. Welschenrohr Mitte 16. Jahrh. (K25)
- d. 6. Nottwil 1606 (K12)

D. Sonderform

Sarnen Anf. 16. Jahrh. (K17)

5.1.1 Beispiele italianisierender und protobarocker Retabeltypen

AA. Retabel mit flügelartigen Seitenteilen und Wangen

- a. 1. Fribourg-Montorge 1635 (KK5)
- 2. Fribourg-Montorge 1642 (KK6)
- 3. Münster 1642 (KK8)
- 4. Mühlebach 1676 (KK7)
- b. 5. Ruswil 1593 (KK10)
- 6. Neuenkirch/Adelwil 1620/30 (KK9)
- c. 7. Sempach Ende 16. Jahrh. (KK12)

BB. Aedikularretabel

- a. 1. Ettiswil um 1600 (KK2)
- 2. Bonn 1640-44 (KK0)
- b. 3. Wiler-vor-Holz 1655 (KK13)
- 4. Bugnei 1744 (KK1)

CC. Nischenretabel

- a. 1. Ruswil 1593 (KK11)
- 2. Fribourg-St. Léonard 1615-29 (KK4)
- b. 3. Fribourg-St. Maurice 1602-24 (KK3)



5.2 Chronologie und Aufbauform

SLM Dep. 64 (K28)	(um 1520)	(152)	B
Vaduz (K22)	1523		A
SLM 2839 (K26)	(1520/30)		A
Sarnen (K17)	(Anf. 16. Jh.)		D
Rapperswil (K14,15,16)	1532/3		B
SLM IN 66 (K27)	(um 1535)		A
Chur (K2)	1545		C
Luzern Slg. Büel (K8)	1558		A
Disentis (K3)	1572		C
Welschenrohr (K25)	(Mitte 16. Jh.)		C
Hermetschwil (K6)	(3. Viertel 16. Jh.)		A
Sempach (K19)	1582		B
Mels (K10)	1585		B
Valé (K23)	1597		A
Mutschnengia (K11)	1605		A
Nottwil (K12)	1606		C
Beinwil (K0)	1607		B
Segnes (K18)	(Anf. 17. Jh.)		A
Surin (K20)	(Anf. 17. Jh.)		A
Surin (K21)	(Anf. 17. Jh.)		B
Disentis (K5)	(Anf. 17. Jh.)		B
Masescha (K9)	(um 1620)		B
Lumbrein (K7)	(um 1630)		C
Vals-Leis (K24)	1626		B
Pleiv (K13)	1630		B
Brigels (K1)	1633		B
Disentis (K4) (153)	1652		C

Die Beurteilung der chronologischen Reihenfolge der Retabel zeigt - wie nicht anders zu erwarten - keine Einheit innerhalb der Entwicklungsabfolge der formalen Struktur. Auf Grund der uneinheitlichen Provenienz der Retabel ist dies nicht möglich. Da die meisten der Werke mehr oder weniger provinzielle Arbeiten sind, ist eine Stilretardierung normal. Daneben stehen Werke von bemerkenswerter Qualität aus bedeutenderen Werkstätten, die zu einem früheren Zeitpunkt eine neue Stilstufe realisieren.

Neun Altäre, der früheste in Vaduz (K22) von 1523 und der späteste in Mutschnengia (K11) von 1605, sind dem gotischen System des Flügelretabels auf das Engste verhaftet. Die Aufnahme neuer Elemente erfolgt in reibungsloser Unterordnung unter die Grundstruktur. Die Gesamterscheinung wird in nur geringfügiger Masse verändert. Dreizehn Altäre stellen ein Gruppe dar, welche

- (154) Das Retabel wird dem Umkreis der Werkstatt des Jörg Lederer zugeschrieben. - Cf. Katalog.
Seine künstlerische Qualität und das frühe Assimilieren der neuen Formensprache unterscheiden ihn zwangsläufig von den gleichzeitigen Retabeln provinzieller Herkunft.
- (155) Nur eine gemalte Flügeltafel ist erhalten.

in einigen gelungenen Beispielen die Synthese der Grundprinzipien des Flügelretabels und der Anwendung neuer Formmotive in ihren Aufbauelementen zu bilden im Stande ist. Der früheste Altar von Cazis (SLM Dep. 64, K28) von 1520 gehört trotz seiner Nähe zum herkömmlichen Typus dazu. Er manifestiert exemplarisch die Verbundenheit der spätgotischen Endphase mit den neuen Konzeptionen unter dem Eindruck italienischer Formen und Motive (154). Der Altar in Pleiv (K13) von 1630 hat sich endgültig von der gotischen Formsprache befreit und verwendet die architektonischen Formen der Renaissance. Dennoch ist eine vollständige Trennung vom Flügelprinzip nicht erreicht. Die sechs Altarretabel der letzten Gruppe haben diesen Bruch mit dem gotischen Prinzip vollzogen. Eine neue Form wurde mit ihren Typen gebildet, die eine Entwicklungsstufe innerhalb der Geschichte des Altarretabels kennzeichnen. Sie liegen im Mittelfeld der chronologischen Reihung, ohne aber eine unmittelbare gleichwertige Nachfolge zu haben (155). Im Raum der Schweiz nehmen sie eine Ausnahmestellung ein.

Ein vergleichsweise Gegenüberstellung mit den Beispielen protobarocker Typen zeigt ein ähnliches Nebeneinander möglicher Varianten ohne spezifische chronologische Kennzeichen.

Sempach (KK12)	(Ende 16. Jh.)	AA	6
Ruswil (KK10)	1593	CC	
Ruswil (KK11)	1593	AA	
Ettiswil (KK2)	(um 1600)	BB	
Fribourg (KK3)	1602-24	CC	
Fribourg-St. Léonhard (KK4)	1615-24	CC	
Neuenkirch/Adelwil (KK9)	1620/30	AA	
Fribourg-Montorge (KK5)	(um 1635)	AA	
Fribourg-Montorge (KK6)	1642	AA	
Münster (KK8)	1642	AA	
Bonn (KK0)	1640-44	BB	
Wiler-vor-Holz (KK13)	(um 1655)	BB	
Mühlebach (KK7)	(um 1676)	AA	
Bugnei (KK1)	(um 1744)	BB	

5.3 Anteil von Malerei und Plastik in der Retabelgestaltung

In der Retabelgestaltung unterscheiden sich drei Typen:

- I. der gemalte Typus
- II. der geschnittzte Typus
- III. der Mischtypus.

I. gemalter Typus

Beinwil (K0), Brigels (K1), Disentis (K3, K4), Lumbrein (K7), Masescha (K9), Mels (K10), Pleiv (K13), Rapperswil (K14, K15, K16), Sempach (K19), Surin (K21), Vals-Leis (K24), Welschenrohr (K25).

Die Art der bildlichen Darstellung unterscheidet sich durch Standfiguren oder Szenenbilder im Schrein und auf den Flügelinnenseiten bzw. Flankentafeln.

1. Standfiguren im Schrein:

Beinwil (K0), Brigels (K1), Disentis (K3), Masescha (K9), Rapperswil (K14, K15, K16), Surin (K21), Welschenrohr (K25).

2. Standfiguren auf den Flügeln bzw. Flankentafeln:

Disentis (K3), Lumbrein (K7), Masescha (K9), Mels (K10)-rechter Flügel, Rapperswil (K14, K15, K16), Sempach (K19), Surin (K21), Vals-Leis (K24).

3. Szenenbilder im Schrein:

Chur (K2), Disentis (K4), Mels (K10), Lumbrein (K7), Pleiv (K13), Sempach (K19), Vals-Leis (K24).

4. Szenenbilder auf den Flügeln bzw. Flankentafeln:

Beinwil (K0), Brigels (K1), Chur (K2), Disentis (K4), Mels (K10),
- linker Flügel, Pleiv (K13).

II. geschnittzter Typus

Mutschnengia (K11), Sarnen (K17), Segnes (K18), SLM 2839 (K26),
SLM IN 66 (K27).

Art der bildlichen Darstellung:

1. Schrein:

- a. Reliefszenen: Sarnen (K17), SLM 2839 (K26), SLM IN 66 (K27)
- b. vollplastische Figurenreihe: Segnes (K18)
- c. vollplastische Figurengruppe: Mutschnengia (K11)

2. Flügel:

- a. Reliefszenen: Mutschnengia (K11), SLM 2839 (K26)
- b. Reliefstandfiguren (K18), SLM IN 66 (K27)

III. Mischtypus

Schreinplastik und gemalte Flügel

Disentis (K5), Hermetschwil (K6), Surin (K20), Valé (K23), SLM Dep. 64 (K28), (155), Luzern Slg. Büel (K8).

Art der bildlichen Darstellung:

1. Schrein:

a. Standfiguren: Disentis (K5), Surin (K20)

b. Reliefszenen: Hermetschwil (K6), Luzern Slg. Büel (K8), Vaduz (K22)

2. Flügel:

a. Standfiguren: Hermetschwil (K6), Surin (K20), Vaduz (K20), Valé (K21)

b. Szenenbilder: Disentis (K5), Luzern Slg. Büel (K8), SLM Dep. 64 (K28).

Predellen

1. Malerei:

Beinwil (K0), Chur (K2), Disentis (K3, K4, K5), Lumbrin (K7), Slg. Büel (K8), Mels (K10), Mutschnengia (K11), Rapperswil (K14, K15), Sarnen (K17), Segnes (K18), Sempach (K19), Surin (K21), Vaduz (K22), Valé (K23), SLM IN 66 (K27).

2. Relief:

Brigels (K1), SLM 2839 (K26).

Die restlichen Retabel sind ohne Predellen oder ohne bildlichen Schmuck auf diesen. (Inskriften: SLM Dep. 64 (K28), Hermetschwil (K6), Pleiv (K13).

Von 28 Altarretabeln sind 16 gemalt, 7 Mischtypen und 5 geschnitzt. Von den 16 gemalten Retabeln verwenden 8 das Thema der Standfiguren im Schrein, wie es im geschnitzten Figurenschrein üblich war. D. h. die Hälfte verändert mit der Form des darstellerischen Mittels nicht den Inhalt. Beim geschnitzten Typus kommt die vollplastische Figurenreihe nur einmal vor, ebenso die Figurengruppe. Daneben stehen drei Reliefszenen. Beim Mischtypus gibt es vier Retabel mit Standfiguren und drei mit Reliefszenen im Schrein. Verglichen mit der Mehrzahl spätgotischer Retabel in der Schweiz zeigt sich eine Zunahme des gemalten Typus gegenüber dem geschnitzten und dem gemischten, damit einhergehend eine Abnahme der gereinigten Standfiguren im Schrein und auf den Flügeln.

Gemalte und geschnitzte Schreine in ihrem Verhältnis zur chronologischen Reihenfolge:

A1 = vollplastische Figurenreihe

A2 = Figurenrelief

A3 = Szenenrelief

B1 = gemalte Figurenreihe

B2 = szenerische Darstellung

SLM Dep. 64 (K28) = A1, Vaduz (K22) = A3, SLM 2839 (K26) = A3, Rapperswil (K14, K15, K16) = B1, SLM IN 66 (K27) = A3, Chur (K2) = B2, Luzern Slg. Büel (K8) = A3, Disentis (K3) = B2, Welschenrohr (K25) = B1, Hermetschwil (K6) = A2, Sempach (K19) = B2, Mels (K10) = B2, Valé (K23) = A1, Mutschnengia (K11) = A1, Nottwil (K12) = ?, Beinwil (K0) = B1, Segnes (K18) = A1, Surin (K20) = A1, Surin (K21) = B1, Disentis (K5) = A1, Masescha (K9) = B1, Lumbrein (K7) = B2, Vals-Leis (K24) = B2, Pleiv (K17) = B2, Brigels (K1) = B1.

Aus der Häufigkeit der gewählten darstellerischen Mittel im Zusammenhang mit ihrer zeitlichen Entstehung lassen sich folgende Schlüsse ziehen. Posthume gotische Schnitzaltäre entstehen bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Vollplastische Figurengruppen kommen sechsmal vor, zuletzt in Disentis (K5) zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Reliefs finden sich ebenfalls in sechs Retabeln, zuletzt in Hermetschwil (K6), im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts. In Rapperswil (K14, K15, K16) kommen zum ersten Mal gemalte Standfiguren vor, zuletzt noch in Brigels (K1) um 1633. Trotz einer zunehmenden Hinwendung zur malerischen Gestaltung des Schreininhaltes, bewahrt sich ein traditionsgebundenes Festhalten am Typus der Standfiguren ohne szenischen Zusammenhang im Schrein. Gemalte szenische Darstellungen gibt es zuerst in Chur (K2) und Disentis (K3). Die Anzahl der gemalten Altarretabel häuft sich nach dem Ende des 16. Jahrhunderts.

5.4 Ikonographische Programme

- (156) Gliederung gemäss der Bautypen
(157) IS = Innenseiten
(158) AS = Aussenseiten
(159) ? = nicht erhalten

(A) (156)	Schrein Mitteltafel	Flügel IS (157)	Flügel AS (158)
1. Vaduz (K22)	Elegius	Georg Wolfgang	Anna Selbdritt Christophorus
2. Hermetschwil (K6)	Anna Selbdritt	Benedikt Scholastika	Verkündigung
3. SLM 2839 (K26)	Gethsemane	Gefangennahme, Abendmahl	
4. Luzern Slg. Büel (K8)	Kreuzigung	Geburt, Anbetung	Verkündigung, Flucht
5. Surin (K20)	Maria, Nikolaus, Johannes Ev.	Petrus, Maria	Verkündigung
6. Segnes (K18)	Maria, Jakobus maior, Mattäus	Nikolaus, Antonius abbas	Verkündigung
7. SLM IN 66 (K27)	Anbetung	Rochus, Sebastian	Maria, Elisabeth
8. Valé (K23)	Maria, Martin, Antonius abbas	Petrus, Servatius Johannes Bapt., Cyprian	Verkündigung
9. Mutschnengia (K11)	Kreuzigung	Verspottung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzabnahme	Kirchenväter

(B)	Schrein Mitteltafel	Flügel IS	Flügel AS
1. SLM Dep. 64 (K28)	Anna Selbdritt Magnus, Franzis- kus	Anna, Joachim ? (159)	?
2. Mels (K10)	Trinität	Anbetung Anna Selbdritt Johannes Bapt.	Michael, Barbara, Sebastian, Apollonia
3. Sempach (K19)	Kreuzigung	Joachim Christina	Anna Selbdritt Jakobus maior
4. Rapperswil (K19)	Laurentius Stephan Achatius	Vitus, ?	?
5. Rapperswil (K15)	Katharina, Bartho- lomäus, Jodokus	Marqareta Ottilia	Barnabas Onophrius

(160) Die ursprüngliche Tafel mit der Fegefeuerdarstellung ist wegen ihres schlechten Zustandes bei der Restaurierung des Retabels ersetzt worden.

6. Surin (K20)	Maria, Rochus, Sebastian	Antonius abbas, Luzius	Johannes Ev., Johannes Bapt.
7. Beinwil (K0)	Maria, Johannes Ev., Johannes Bapt.	Johannes Ev., Johannes Bapt.	
8. Brigels (K1)	Maria, Eusebius, Georg	Vita des Eusebius	Verkündigung
9. Disentis (K5)	Maria, ?	Evangelisten Ulrich, Agatha	Kirchenväter
10. Masescha (K9)	Maria, Sebastian, Rochus	Anna Selbdritt, Maria Magdalena	Johannes Ev., Barbara
11. Vals-Leis (24)	Marienkrönung	Petrus, Paulus	Verkündigung
12. Pleiv (K13)	Maria	Geburt und Tod Christi, Tod und Himmelfahrt Mariä	Marienkrönung
13. Rapperswil (K16)	Antonius, Thomas, Erhart	Anna Selbdritt, Agathe	Dorothea,

(C)		Flankentafeln IS	Flankentafeln AS
1. Chur (K2)	Anbetung	Vita des Laurentius	
2. Disentis (K3)	Maria	Johannes Bapt. Sebastian, Thomas Katharina, Elisa- beth, Magdalena	Evangelisten, Petrus, Paulus
3. Disentis (K4)	Placidus	Legende des Pla- cidus und des Sigisbert	
4. Lumbrein (K7)	(Fegefeuer) (160)	Martin Carlo Borromeo	
5. Welschenrohr (K25)	Maria, Ursus, Theodol		
6. Nottwil (K12)	?		

(D)			
Sarnen (K17)	Kreuzigung		

Die ikonographischen Hauptthemen erscheinen in variabler Anordnung im Retabel; sie unterscheiden sich in Vita und Passio Christi, Madonna und Heilige, Vita und Passio Mariä und Heiligenlegenden.

(A)

Schrein:

a. Vita und Passio Christi

SLM 2839 (K26), Luzern Slg. Büel (K8), SLM IN 66 (K27), Mutschnengia (K11)

b. Madonna mit Heiligen

Hermetschwil (K6), Surin (K20), Segnes (K18), Valé (K23)

c. Heiligenlegende

Vaduz (K22)

Flügel IS:

a. Vita und Passio Christi

SLM 2839 (K26), Luzern Slg. Büel (K8), Mutschnengia (K11)

b. Heilige

Vaduz (K22), Surin (K20), Segnes (K18), SLM IN 66 (K27), Valé (K23)

Flügel AS:

a. Vita Mariä

Hermetschwil (K6), Luzern Slg. Büel (K8), Surin (K20), Segnes (K18),
SLM IN 66 (K27)

b. Heilige

Vaduz (K23), Mutschnengia (K11)

(B)

Schrein:

a. Heilige

SLM Dep. 64 (K28), Rapperswil (K14, K15, K16),

b. Madonna mit Heiligen

Surin (K21), Beinwil (KO), Brigels (K1), Disentis (K5), Masescha (K9)

c. Madonna

Vals-Leis (K24), Pleiv (K13)

d. Passio Christi
Sempach (K19)

e. Christus und Gottvater
Mels (K10)

Flügel IS:

a. Heilige

SLM Dep. 64 (K28), Mels (K10), Sempach (K19), Rapperswil (K14, K15),
Surin (K21), Beinwil (K0), Brügels (K1), Disentis (K5), Masescha (K9),
Vals-Leis (K24)

b. Pleiv (K13)

Flügel AS:

a. Heilige

Mels (K10), Sempach (K19), Rapperswil (K15, K16), Beinwil (K0),
Disentis (K5), Masescha (K9)

b. Madonna

Vals-Leis (K24)

(C)

Mitteltafel:

a. Madonna

(Chur (K2), Disentis (K3)

b. Madonna mit Heiligen

Welschenrohr (K25)

c. Heilige

Disentis (K5)

d. Varia

Lumbrein (K7), Nottwil (K12)

Plankentafeln:

Heilige

Chur (K2), Disentis (K3, K4), Lumbrein (K7)

(D)

Mitteltafel

Passio Christi
Sarnen (K17)

Predella

1. vera ikon

Brigels (K1), Disentis (K5), Mels (K10), Mutschnengia (K11), Rapperswil (K14), Sarnen (K17), Segnes (K18), Vaduz (K22), Valé (K23), SLM 2839 (K26)

2. Heilige

Chur (K2), Disentis (K3,K4), Rapperswil (K15), Surin (K20)

3. Inschriften

Hermetschwil (K6), Pleiv (K13), SLM Dep.64 (K28), (SLM IN 66 (K27): Stif-
terwappen)

4. Madonna

Lumbrein (K7)

5. Christus

Luzern Slg. Büel (K8)

6. Christus und Varia

Beinwil (K0), Sempach (K19)

Aufsatz

1. Gottvater

Hermetschwil (K6), Luzern Slg. Büel (K8), Sarnen (K17), SLM 2839 (K26)

2. Madonna und Heilige

Rapperswil (K16), Sempach (K19)

3. Heilige

Chur (K2), Rapperswil (K14), Welschenrohr (K25)

4. Trinität

Disentis (K3)

5. Passio Christi

Mels (K10)

6. Maria

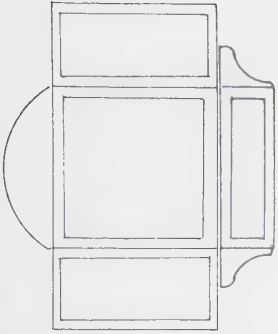
Rapperswil (K15), Pleiv (K13)

- (161) Beinwil (K0), Brigels (K1), Disentis (K3,K4), Hermetschwil (K6), Masescha (K9), Segnes (K18), Surin (K20,K21), Valé (K23), Vals-leis (K24), Welschenrohr (K25), SLM Dep.64 (K28)
- (162) Disentis (K5), Rapperswil (K14,K15,K16), Vaduz (K22)
- (163) Luzern, Slg. Büel (K8), Mutschnegia (K11), Sarnen (K17), SLM 2839 (K26)
- (164) Chur (K2), Mels (K10), SLM IN 66 (K27), Sempach (K19)
- (165) Pleiv (K13)
- (166) Maria und Heilige:
 A: 4 Retabel
 B: 7 Retabel
 C: 3 Retabel
- Vita Christi:
 A: 4 Retabel
 D: 1 Retabel
- Heilige:
 A: 1 Retabel
 B: 4 Retabel
 C: 1 Retabel
- Madonna:
 B: 1 Retabel
- (167) Themenverteilung im Verhältnis zur Chronologie:
 1 = Madonna und Heilige
 2 = Christus
 3 = Heilige
 4 = Christus und Heilige
 5 = Madonna
- SLM Dep.64 (K28) = 1, Vaduz (K22) = 3, SLM 2839 (K26) = 2, Sarnen (K17) = 2, Rapperswil (K14,K15,K16) = 3, SLM IN 66 (K27) = 4, Chur (K2) = 4, Luzern Slg. Büel (K8) = 2, Disentis (K3) = 1, Welschenrohr (K25) = 1, Hermetschwil (K6) = 1, Nottwil (K12) = 4, Mels (K10) = 4, Valé (K23) = 1, Mutschnegia (K11) = 2, Beinwil (K0) = 1, Segnes (K20, K21) = 1, Disentis (K5) = 1, Masescha (K9) = 1, Lumbrein (K7) = Fegfeuer, Vals-leis (K24) = 1, Pleiv (K13) = 5, Brigels (K1) = 1, Disentis (K4) = 3

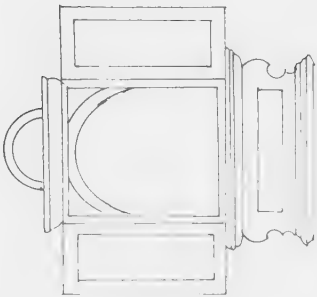
(168) Die Beobachtungen an den Programmen der italianisierenden und vorbarocken Retabelbeispiele sind nicht repräsentativ; sie zeigen aber an sich ähnliche Ergebnisse wie die übrigen Retabel in bezug auf die Auswahl und Zusammenstellung ihrer ikonographischen Programme. Für den Schrein ist eine Bevorzugung der Madonna zu konstatieren, die Flanken- bzw. Flügelteile werden vornehmlich mit Heiligen geschmückt.

Die Themenauswahl für die Gestaltung der Schreine bzw. Mitteltafeln und der Flügelinnenseiten fällt bei dreizehn Altären auf die Darstellung der Madonna in der Gesellschaft von Heiligen (161). Fünf Altäre zeigen Heiligengestalten und Szenen aus deren Viten und Martyrien (162). Bei fünf weiteren Altären finden sich Szenen aus der Vita und Passio Christi (163). Vier Altäre verbinden christologische und hagiologische Darstellungen (164). Ein Altar ist der Verherrlichung Mariae gewidmet (165). In zehn Fällen sind die Flügelinnenseiten der Darstellung von Heiligengestalten vorbehalten, in sieben Fällen findet sich die Darstellung der Verkündigung an Maria.

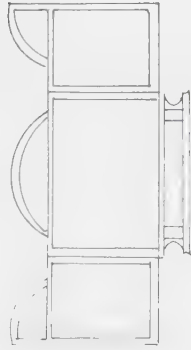
In bezug auf die typologischen Gruppen der Retabel lässt sich keine Bevorzugung bestimmter Themen und Zusammenstellungen feststellen. Bei einer Gegenüberstellung mit den Themen spätgotischer Altarretabel aus der Zeit um 1500 zeigt sich keine manifeste Veränderung in der Auswahl und Zusammenstellung (166). Ebenso wenig zeigt sich eine bestimmte Vorliebe innerhalb der chronologischen Abfolge (167). Es ist auf jeden Fall natürlich Rechnung zu tragen, dass die Behandlung dieses Problemkreises bei der geringen Anzahl der vorliegenden Werke keine weitreichenden Rückschlüsse allgemeiner Art erlauben kann. So lässt sich beispielsweise leider auch die naheliegende und wichtige Fragestellung nach einer unmittelbaren Auswirkung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils hinsichtlich der bildlichen Darstellungen und Behandlungen der sakralen Thematik anhand des hier zu unzureichenden Materials nicht behandeln. Eindeutige und konkrete Bezüge lassen sich nicht nachweisen. Wie bei der Behandlung der Anteile von Malerei und Plastik bereits angedeutet, halten sich die Formen der erzählenden und der repräsentativen Darstellungen die Waage. Zwangsläufig zeichnen sich die Retabel mit vorwiegend erzählenden Darstellungen durch Vielbildrigkeit aus (Brigels, Chur, Disentis) (168).



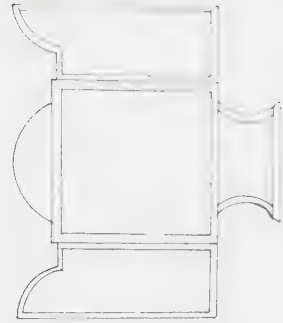
K22
Vaduz Schlosskapelle
1523



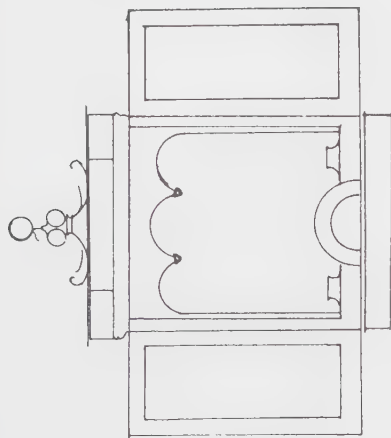
K6
Hermetschwil
Benediktinerinnenkloster
(3.H.16.Jh.)



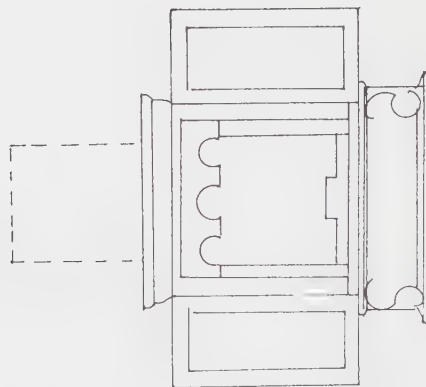
K26
SLM 2839
(um 1525/30)



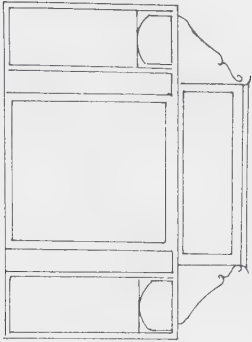
K8
Luzern Stg. Büel
1558



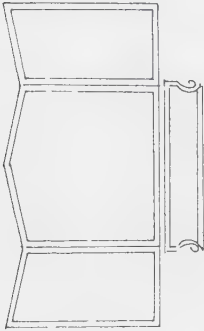
K20
 Surin St. Nikolaus
 nördl. Seitenaltar
 (Anf. 17. Jh.)



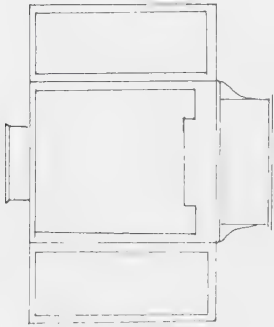
K18
 Segnes
 St. Jakobus d. Ä.
 (Anf. 17. Jh.)



K27
SLM IN 66
(um 1535)



K23
Valé Heilig Kreuz
1597



K11
Mitschnengia St. Sebastian
1605

6. Typologie der Aufbauformen

Folgende Gesichtspunkte wurden bei der Behandlung der Strukturanalyse der Einzelwerke berücksichtigt: Der Beschreibung der Anlage folgt die Beurteilung des Typus in Hinsicht auf die Kennzeichnung traditioneller Elemente und deren Ab- bzw. Umwandlungsmöglichkeiten sowie die Kennzeichnung der neuen Motive und Formen und ihre Anpassung an die herkömmliche Konzeption des Altarretabels. In der Beurteilung geht es erstens um die Charakterisierung überwiegender, traditioneller Grundstrukturen unter Hinzunahme vereinzelter neuer Formenelemente, zweitens um die Ausgewogenheit zwischen traditioneller Grundkonzeption und angeglichener Mittel aus dem Bereich der neuen Formsprache und drittens um das Überwiegen der neuen Grundkonzeption unter Beibehaltung einzelner traditioneller Elemente.

6.1 A. Traditionelle Grundstruktur des geschnitzten Flügelretabels

- a. 1. Vaduz 1523 (K22)
2. Hermetschwil 3. Viertel 16. Jh. (K6)
3. SLM 2839 1525/30 (K26)
4. Luzern Slg. Büel 1558 (K8)
- b. 5. Surin Anf. 17. Jh. (K20)
6. Segnes Anf. 17. Jh. (K18)
- c. 7. SLM IN 66 1535 (K27)
8. Valé 1597 (K23)
9. Mutschnengia 1605 (K11)

A.a.1. Vaduz 1523 (K22)

Ein innerer Rahmen mit feinen Kerbungen umgibt das Mittelrelief des Retabels. Die äussere schmucklose, etwas breitere Fassung ist seitlich mit einer Hohlkehle versehen, die nicht ganz bis an die untere Leiste reicht. Die Flügel und die Predellentafel haben entsprechende schlichte Rahmenleisten. Die seitlichen Ueberleitungen zwischen Flügeln und Predella sind mit feinem, gemalten Ornament geziert. Die Lünette ist in Form einer plastischen Muschelnische gebildet. Seitlich erheben sich zwei kleine Fialen. Der Rand der Lünette ist besetzt mit einer à-jour-geschnitzten Borte aus Pflanzenranken mit Engel- und Delphingrotesken. In geschlossenem Zustand werden die Blendflügel sichtbar. Die seitlichen Begrenzungen werden fortgesetzt durch zwei weitere Fialen. Eine geschnitzte Delphingroteske schmückt den oberen Rand und bildet den Übergang zur Lünettenbekränzung.

Der Altar entspricht dem gotischen Prinzip des Flügelretabels mit dreiteiligem, durch Flügel verschliessbaren Schrein, ergänzt durch Blindflügel und traditionelle Predella. In Malerei und Plastik sind die gotischen Stilformen relativ unangetastet. Die Verwendung der Fialen ist im Sinne der gotischen Altararchitektur.

(169) Im Inneren der Lünettenrahmung befindet sich ein aus Schlaufen gebildetes Schmuckband. Dieses Motiv findet sich ebenfalls in der Lünette - mit Gottvaterbüste - des Retabels SLM 2839 (K26) und jener der geschnitzten Holztafel mit Kalavarienberg in der Kapelle zu Kreuzen, Solothurn von 1547, sowie an einem Holzrelief aus Malters, St. Jost in Blattern (cf. KD LU IV, Abb. 260). In diesem dient es als Rahmung des gesamten Reliefs. Die Lünette ist kein selbstständiges Element, sondern unmittelbar mit der Hauptdarstellung verbunden und lediglich durch den Schlaufenschmuck davon abgetrennt. Das Relief ist in das dritte Jahrzehnt des 16. Jh. zu datieren.

(170) Felder weist auf die Bedeutung dieser Tatsache des Nebeneinanders von gotisierender und manieristischer Form hin, die repräsentativ ist für "zwei extreme Möglichkeiten des Zeitstils nach der Mitte des 16. Jh.". Cf. Unbekannte Bildwerke aus dem Kloster Hermetschwil in: Jahrbuch des Standes Aargau, 1957, S. 81.

Der Einbruch einer neuen Konzeption im Sinne der Renaissanceemässigkeit zeigt sich in der Gestalt des ornamentalen Schmuckes und der Wahl der Aufsatzform. Der Bortenschmuck der Lünette ist dem Formengut der Frührenaissanceornamentik entnommen.

Die einfache Leistenrahmung der Flügeltafeln, der Predella und des Mittelreliefs hat keinen Bezug zur Bildgestaltung des (geschlossenen) Schreines. Sie hat in diesem Sinne keine Funktion als Rahmenarchitektur, wenn auch in den Seitenschenkeln der Rahmung der Mitteltafeln, durch die Hohlkehle mit Sockellandeutung, eine Art Pfeilerfunktion angestrebt scheint. Die bildlose, plastisch gestaltete Lünette hingegen nähert sich dem Gedanken einer Portalbogenrahmung. In geschlossenem Zustand wird dies deutlicher erkennbar. Ohne ganz vorbehaltlos als solche bezeichnet werden zu können, stellt der Rahmen mit der bekronenden Lünette eine Art Fensteröffnung dar, durch welche der Blick in die Bildlandschaft mit den Figuren hindurchgeleitet wird.

A.a.2. Hermetschwil 3. Viertel 16. Jh. (K6)

Die hochrechteckige Mitteltafel des Retabels ist unten und seitlich von einem schmalen, mit Kreisen geschmückten Rahmen eingefasst. Im Inneren des Rahmens spannt sich eine durch das obere Gesims beschnittene Rundbogenarkade. Der Bogen ist perspektivisch gestaltet. In der Innenleibung ist die Andeutung eines kassettierten Tonnengewölbes vorhanden. Die Bogenenden stossen jedoch ohne architektonische Verbindung auf die Seitenrahmen. Ein eigentliches Portal wird somit nicht gebildet. Die Räumlichkeit des Schreines wird durch die Reliefgestaltung vermittelt. Die Figurengruppe sitzt in einer sich nach hinten perspektivisch verjüngenden Bank. Den Hintergrund gestalten drei Fensteröffnungen, deren äussere seitlich durch den Rahmenbogen beschnitten sind.

Als Bekrönung des Schreines dient eine Lünette (169). Ein schmaler, profilierter Leistenrahmen fasst sie ein. Die Flügel sind durch einfache, ungegliederte Rahmen begrenzt. Eine schwer wirkende, breit gelagerte Predella mit ausladenden, seitlichen Voluten trägt das Corpus. Die Rahmen der Predella, des Schreines und der Flügel zielt eine weisse, schwarz geäderte Marmorierung.

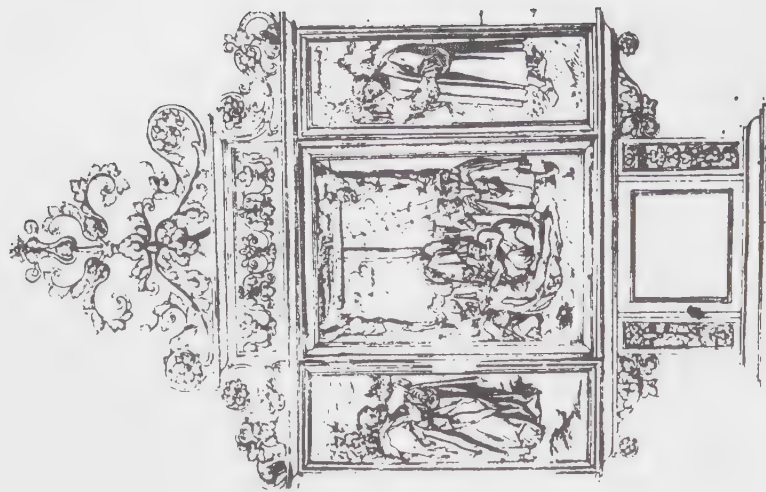
Im Aufbau folgt der Altar dem traditionellen Prinzip des Flügelretabels. Die Form der Predella legt die Betonung auf eine solide Sockelfunktion für das Gehäuse. Sie ist ein architektonisches Element ohne darstellerischen Bezug zum Inhalt der malerischen und plastischen Schreingestaltung. Die gemalten Standfiguren stehen frei vor einem Landschaftshintergrund. Eine architektonische Beziehung zwischen Rahmen und Darstellung ist vermieden. Im Schreinneren nimmt die Rahmenform Bezug auf den Reliefraum durch die Andeutung einer Portalgestaltung, die den Blick in den Innenraum lenkt. Dieser Rundbogen wird in der Bekrönung durch die entsprechende Form der Lünette wieder aufgenommen. Ein solides, geschlossenes Gesamtbild mit deutlich tragender Funktion der Predellenzone ist das Ergebnis. Die Konzentration des Retabels liegt im Mittelbild als einem geschlossenen Ganzen. Die Intimität der Familienszene wird unterstrichen durch die Form der räumlichen Umgebung, welche ergänzt wird durch die Art der Rahmenarchitektur.

Die Reliefdarstellung sowie die Malerei der Flügelinnenseiten bleiben der spätgotischen Tradition eng verhaftet. Im Gegensatz dazu zeigt die Malerei der Flügelaußenseiten manieristische Züge (170).

Charakteristisch für die Gesamtanlage des Retabels ist die Verbindung von traditioneller Grundstruktur des FlügelSchreines und andeutungsweise Annäherung an renaissanceemässige Aufbauelemente in der Rahmenarchitektur.

Unter Beibehaltung der Idee des FlügelSchreinprinzips ist in der Verwendung

cf. S. 63a, Ann. 175



Lucas Cranach d. Äe.
Berlin Kupferstichkabinett Nr. 387

(171) Cf. z. B. Hochaltar von St. Maria Magdalena in Stürvis.
(KD GR III, Abb. 319)

(172) Eine fast identische Uebertragung der Ueberhöhung kommt in der schwäbischen Altarbaukunst im Altar von Wimpfen von 1519 vor. (Cf. Julius Baum - Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Tübingen 1925, Abb. 75). Hier ist die Rundbogenüberhöhung in die Rahmung miteinbezogen. Auf den Flügeln sind die Segmente durch Leisten und Laubwerkborten getrennt.

der konstruktiven Mittel mit Sockel und Gebälk die Durchsetzung einer neuen formal-tektonischen Konzeption spürbar.

A.a.3. SLM 2839 1525/30 (K26)

Das breitrechteckige Mittelrelief des Retabels ist von einer schmalen Rahmenleiste mit feinem Schnitzmuster eingefasst. An den oberen Rand ist im Inneren eine Zierleiste mit Pflanzenranken und Engelgrotesken gelegt. Die Flügelfassung ist entsprechend. Als Bekrönung dient eine flache Lünette, deren Rand mit geflügelten Engelköpfen gesäumt ist. Ueber den Flügeln sind Viertelkreissegmente, die dem Verschluss der Lünette dienen. An den Innenrändern der Rahmen verläuft ein perlstabähnliches, geschnitztes Ornament. Eine niedrige Predella trägt das Corpus.

Der Aufbau des Retabels zeigt den Typus des Flügelschreines ohne wesentliche Veränderungen. Bemerkenswert erscheint allerdings die Proportion des Retabels durch die starke Betonung der Horizontalen. Der ornamentale Schmuck ist aus Frührenaissancemotiven gebildet, während der Stil der Schnitzerei der Spätgotik verpflichtet geblieben ist. Von einer Rahmenarchitektur im engeren Sinne kann man nicht sprechen. Die einfache Leistenrahmung ist ohne direkten Bezug zur bildlichen Darstellung. Sie dient ausschliesslich der Einfassung der Tafeln ohne einen selbständigen architektonischen Charakter anzunehmen.

Als wesentliches neues Element erscheint die Form der Aufsatzlünette mit ihrer Ergänzung durch entsprechende Ueberhöhungen auf den Flügeln. Das Motiv entspricht jenen Schreinformen der Gotik mit rechteckig überhöhter Mitte und entsprechenden Flügelergänzungen (171). Der Unterschied liegt darin, dass bei diesem Retabel die Ueberhöhung in Form eines selbständigen Aufsatzes gebildet ist (172).

A.a.4. Luzern Slg. Büel 1558 (K8)

Die Form dieses Retabels entspricht weitgehend jener von SLM 2839 (K26). Eine schmale Rahmenleiste mit geschnitztem Perlmuster umfasst das Mittelrelief. Als Bekrönung dient eine Lünette, deren innerer Rand durch einen Halbkreisfries geziert wird. Die Flügel, welche oben - ohne innere Trennung - der Mittellünette entsprechend, viertelfreisförmig überhöht sind, umgibt eine schlichte, hohlgekehrte Rahmenleiste. Die seitlichen Predellenränder, an welche Engelfiguren angelehnt sind, schmückt wiederum eine Leiste mit Perlornament.

Der Typus des Retabels entspricht dem herkömmlichen Flügelprinzip. Auf architektonisches sowie ornamentales Schmuckwerk ist weitgehend verzichtet worden. Wie bei SLM 2839 (K26) dient die Rahmung ausschliesslich der Einfassung der Tafeln ohne architektonischen Bezug zum Bildinhalt und ohne architektonische Funktion im Sinne einer Rahmenarchitektur.

A.a.5. Surin Anf. 17. Jh. (K20)

Das Gehäuse des Retabelschreins ist mit schmalen Leisten eingefasst. Seitlich erheben sich zwei Kandelabersäulchen in einer Hohlkehle, welche die äusseren Enden einer dreiteiligen Baldachinandeutung über den Figuren tragen. In der Front ist Masswerk mit floralen Füllungen in renaissancemässigem Stil gebildet. Am unteren Rand des Schreines ist eine Sockelzone mit mittlerer, lünettenförmiger Ueberhöhung, die geschmückt wird durch Renaissanceornamentik

(173) Cf. Flügelaltar, Anf. 16. Jh. im Chor der Kapelle St. Anna in Frommengersch. (Frey, D. - OekT, XXXIII, Bezirk Feldkirch, Abb. 601/602).

und eine halbfürige Groteske. Ein breit gelagertes, profiliertes Gesims schliesst den Schrein nach oben hin ab. Darüber liegt ein architravähnlicher, flacher Aufsatz mit seitlichen Konsolenbildungen, die mit Blüten geziert sind. Als Bekrönung ist eine geschnittene Pflanzenranke verwendet. Die Flügel sind mit schmucklosen, breiten Rahmenleisten eingefasst. Ein flacher Sockel, in leicht die Schreinbreite überragender Breite, trägt das Corpus. Das Gehäuse ist mit einem Marmorierung bemalt.

Abgesehen von dem nicht üblichen Aufsatz folgt dieses Retabel in seinem Grundprinzip dem gotischen Flügelschrein mit gemalten, verschliessbaren Flügeln und einer vollplastischen Dreiergruppe im Schrein. Neue Elemente deuten sich im Detail der Ornamentik an, welche ein Gemisch aus gotischen und frührenaissancemässigen Formen verwendet. Eine ähnliche Unentschiedenheit in der Wahl der Elemente und deren Anwendung zeigt sich im Schrein, wo eine Art Masswerkgewölbe wiedergegeben ist und darüber als Aufsatz ein Architrav verwendet wird. Gotisierende Plastik und manieristische Malerei zeigen das gleiche Nebeneinander von Stilformen und -motiven.

A.a.6. Segnes Anf. 17. Jh. (K18)

Seitliche, pilasterförmige Rahmen begrenzen den Schrein des Retabels. Ueber einer Sockelleiste befindet sich eine in der Mitte rechteckig überhöhte Standfläche für die Figurengruppe. Die Schreintrückwand ist bis auf die halbe Höhe mit einer Vorhangmalerei mit zartem Ornament geschmückt. Den oberen Schreinsrand ziert eine Arkadenarchitektur mit drei Bogen für die Figuren. Der Schrein ist gerade geschlossen, das Gebälk mit einer zahnschnittartigen Schnitzerei versehen (173). Die Predella überragt die Breite des Schreines. Sie schwingt seitlich gegen das noch breitere Randgesims aus. Im Inneren trägt sie eine gemalte Rahmenleiste mit seitlichen Voluten.

Das Retabel bewahrt die Grundstruktur des gotischen Flügelschemas. In der Wahl der einzelnen Bauglieder beschränkt es sich auf die grösste Schlichtheit. Auf ornamentales Beiwerk ist fast völlig verzichtet worden. Die Aufbauten tragen Kennzeichen einer Hinwendung zu einer architektonischen Schreinbildung mit seitlichen Pilasterbildungen, die das Gebälk tragen und mit der Form der Arkadenöffnungen über den Schreinfiguren. Die Form und die Proportion der Predella entsprechen der aufsatzlosen Kastenform des Schreines.

A.a.7. SLM IN 66 1535 (K27)

Ein schmuckloser, schmaler Rahmen mit Hohlkehle fasst das Mittelrelief des Retabels ein. An seinem oberen Rande befindet sich geschnittenes Laubwerk. Schrein und Flügel sind getrennt durch Zwischenglieder in Form von schmalen Lisenen mit geschnittener Frührenaissanceornamentfüllung. Die Flügel sind jeweils in zwei übereinanderliegende Felder unterteilt. Das untere Viertel ist rundbogig geschlossen und rahmt die Stifterbilder. Am oberen Rand verläuft ein Laubwerkfries. Das Corpus liegt auf einer relativ hohen, rechteckigen Predella, die eine einfache Leistenrahmung trägt und am oberen Rande nochmals Laubwerk aufweist. Die konsolenartigen Übergänge zu den Flügeltafeln sind durch flachgeschnittenes Rankenwerk gebildet.

In der Gesamtkonzeption bleibt das Retabel dem gotischen Flügelschreinsystem verbunden. Es manifestiert sich eine Abwendung vom Schrein- zum Tafelretabel, die aber nur durch kaum wesentliche Elemente angedeutet wird, ohne dass die Grundformen diesbezüglich umgearbeitet worden sind. So sind zwischen Flügel und Schrein geschaltete Lisenen in ihrer Anlage Bauelemente, die Pilaster-

- (174) Oder die Barockisierung erfolgte, weil das Retabel ein zu bescheidenes Aussehen hatte.
- (175) Will man sich den Schrein in seiner ursprünglichen Gestalt mit dem zusätzlichen ornamentalen Schmuck vorstellen, kann der Altarentwurf von Lukas Cranach d. Ae. um 1520 im Berliner Kupferstichkabinett Nr. 387 (Lugt 2160) ein Beispiel geben. (Ausst. Katalog "Dürer und seine Zeit" Berlin 1967/8, Abb. 68)

Charakter besitzen. Als solche haben sie aber keine Funktion zu erfüllen. Sie bewirken allein, dass die Flügel- und Schreinreliefs in geschlossenem Zustand nicht direkt aufeinanderliegen. Einen Aufsatz besass das Retabel vermutlich nicht.

A.a.8. Valé 1597 (K23)

Der architektonische Rahmen des Retabels ist von betonter Schlichtheit. Schmückendes Beiwerk besitzt er nicht, vermutlich fiel es der Umarbeitung des Retabels von 1720/30 zum Opfer (174). Der Schrein ist oben mit einem Flachgiebel gekrönt. Die Predella ist hoch, seitliche Voluten schwingen weit ausladend nach oben aus. Ein gemalter Rahmen zierte die Ränder. Schrein und Flügel sind eingefasst durch einfache, schmale Leistenrahmen.

Das Retabel ist ein spätes Beispiel des reinen Typus eines gotischen Flügel-schreines mit drei vollplastischen Figuren im Schrein und gemalten Flügeln. Bemerkenswert ist die Art der Predellenform, welche neben der schlichten Form des Corpus ausserordentlich massiv erscheint.

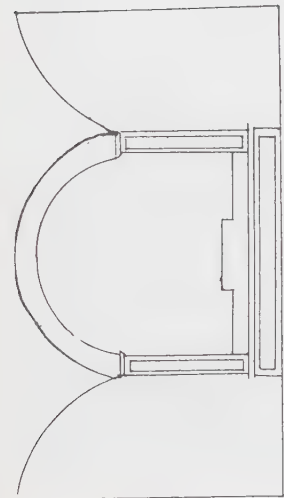
A.a.9. Mutschnengia 1605 (K11)

Das rechteckige Mittelbild des Retabels ist von einem einfachen, schmalen Rahmen eingefasst. Im Inneren wird die Darstellung oben durch einen Segmentbogen geschlossen. Die Figuren stehen über einer hohen Sockelzone, die in der Mitte rechteckig erhöht ist und verziert mit renaissancemäßigen Pflanzenornamenten, die in starkem Gegensatz zu dem Goldgrund der Scheinrückwand stehen. Die vier Reliefszenen der Flügel sind schmucklos, schlicht gerahmt. Eine schmale Predella mit nach oben gegen die Schreinseiten ausschwingenden Seiten trägt das Corpus. Die ursprüngliche Bekrönung ist nicht erhalten (175).

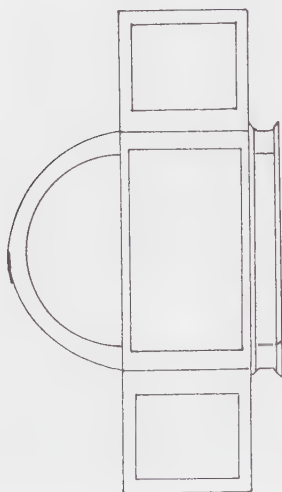
Das Beispiel dieses Retabels von Mutschnengia ist ein Zeugnis für das unberührte und im wesentlichen völlig unveränderte Weiterbestehen der typischen gotischen Flügelaltarform bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Gestaltung der Altararchitektur dient dabei in erster Linie der Rahmung der Darstellung und dem Zusammenhalt der einzelnen Teile, ohne architektonische Eigenständigkeit und diesbezügliche Differenzierung.

Zusammenfassung

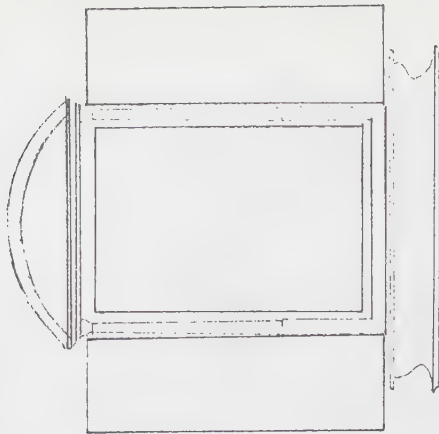
Kennzeichnend für diese erste Gruppe von Retabeln ist das Vorherrschen des traditionellen Schemas des Flügelschreins unter Hinzufügung vereinzelter Formenelemente im Bereich der Ornamentik und der architektonischen Aufbauform. Diese befinden sich jedoch in einem so bescheidenen Stadium, dass wesentliche Strukturveränderungen nicht wahrnehmbar sind. Wichtigstes Element ist die Abwandlung der Aufsatzform, die entweder als Architrav oder Lünettenbildung in Erscheinung tritt. Die entscheidende Konsequenz liegt in der Beeinflussung der Predellenform und der Zunahme einer formalen Konzentration auf das Schreinnere. Der Einschluss zwischen die strengen Formen des Rundbogens, des Architravs und des Predellensockels erfordert im Schrein eine Hinwendung zu präziser architektonischer Rahmung. Es zeigen sich Ansätze zu einer Überleitung der einfachen Rahmenleiste in die Gestalt einer Portalarchitektur.



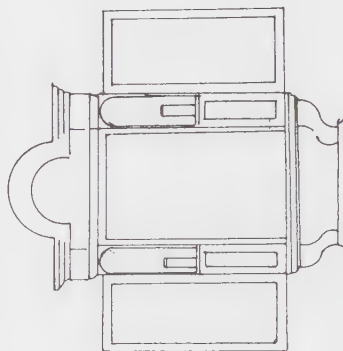
K28
Kazis St. Wendelin
SLM Dep. 64
um 1520



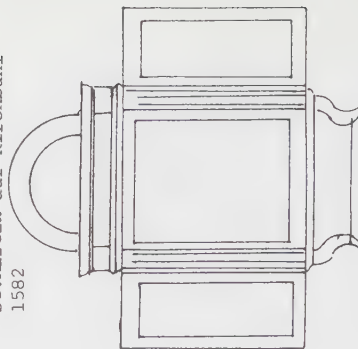
K10
Mels St. Martin
1585



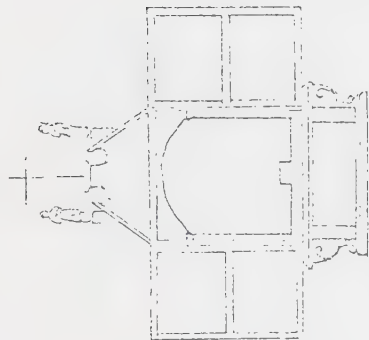
K19
Sempach
St. Martin auf Kirchbühl
1582



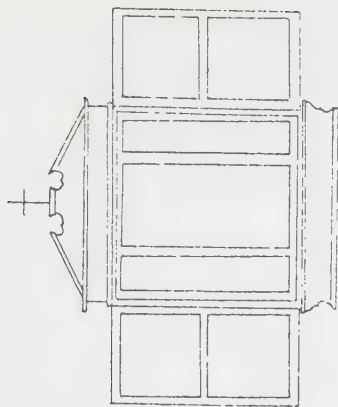
K15
Rapperswil St. Johann
Katharinenaltar 1532/3



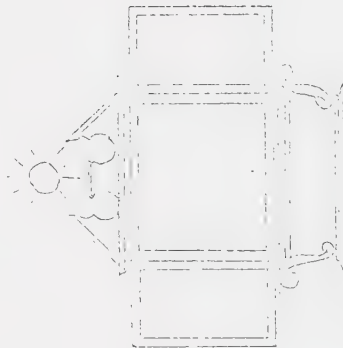
K14
Rapperswil St. Johann
Laurentiusaltar 1532/3



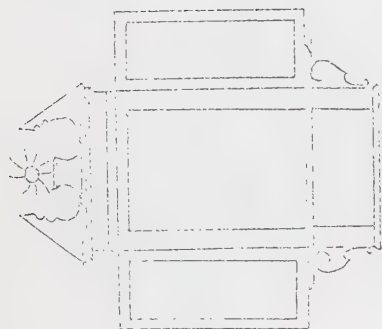
K21
Surin
südl. Seitenaltar
(Anf. 17. Jh.)



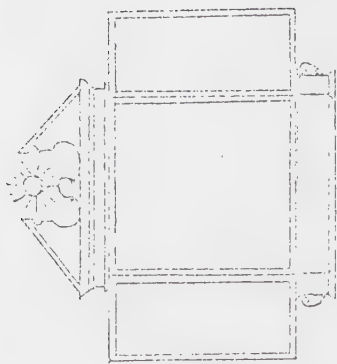
K0
Beinwil
St. Johannes
1607



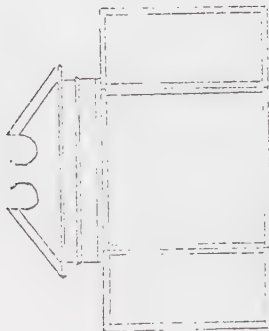
K1
Brigels
St. Eusebius
1633



K5
Disentis
St. Agatha
(1616)



K9
Masescha
St. Maria
(um 1620)



K24
Vals-Leis
St. Jakob
1626

(176) Es seien drei Schreine aus der Schweiz als Beispiele der spätgotischen Ausprägung der Schreinform mit Rundbogenschluss erwähnt: der Dreikönigsaltar des oberen Beinhauses von Baden in Düsseldorf (vormals Deutsches Museum Berlin) von 1516 (Cf. ZAK, 12, 1952, Taf. 50b), der Altarschrein von Unterschächen im SLM Dep.12 von 1521 (Cf. Baier-Futterer, Taf. 52), und der ungefähr gleichzeitige Altar aus St. Gallus in Bivio (Cf. KD GR III, Abb. 216). Unmittelbar vor SLM Dep.64 an der Schwelle zum Renaissanceemässigen stehen als frühe Beispiele der Bieselbacher Sippenaltar des Daniel Mauch von 1501 (Cf. Gröber-Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922, Abb. 20) und in der Schweiz der Altar des Georg Supersaxo in der Pfarrkirche von Glis von 1519. (Cf. Unsere Kunstdenkmäler, XII, 1961, Abb. S. 29.) In der Ornamentik der beiden Altäre werden Formen der Frührenaissance verwendet.

6.2 B. Traditionelle Grundstruktur unter Verwendung renaissanceemässiger

Aufbauelemente

- a. 1. SLM Dep. 64 1520 (K26)
- 2. Mels 1585 (K10)
- 3. Sempach 1582 (K9)
- b. 4. Rapperswil 1532/3 (K14)
- 5. Rapperswil 1532/3 (K15)
- c. 6. Surin Anf. 17. Jh. (K21)
- 7. Beinwil 1607 (K0)
- 8. Brigels 1633 (K1)
- d. 9. Disentis Anf. 17. Jh. (K5)
- 10. Masescha 1620 (K9)
- 11. Vals-Leis 1626 (K24)
- e.12. Pleiv 1630 (K13)
- f.13. Rapperswil 1532/2 (K16)

B.a.1. SLM Dep. 64 1520 (K28)

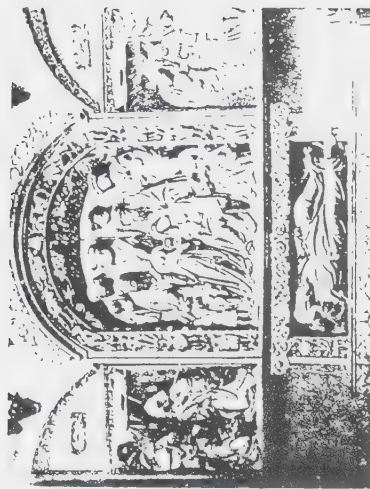
Der Schrein des Retabels ist halbrund geschlossen. Ueber einem die gesamte Breite des Schreines einnehmenden Sockels erheben sich seitliche Pilaster bis knapp über die halbe Höhe des Schreines. Darüber spannt sich ein halbrunder Bogen. Die Skulpturengruppe füllt das gesamte, nicht unterteilte Bogenfeld. Die Flügel schliessen den ganzen Schrein. Das Aufbauprinzip des mehrteiligen Flügelretabels ist aufgegeben zugunsten eines Einheitsbildes. Die Predella hat die Form eines schlichten, schmucklosen Sockels mit Leistenrahmung. Sie entspricht einem unteren Rahmenschenkel. Die Flügeltafel ist eingefasst von einer schmalen Rahmenleiste. Einen Aufsatz als selbständiges Aufbauelement gibt es nicht. Feingliedriges Frührenaissanceornament aus Pflanzentranken und Tierköpfen ziert die Pilaster- und Rundbogenfüllungen.

Der Altar ist das Beispiel eines späten, süddeutschen Flügelretabels mit allen Anlagen, die zu einem einheitlichen Andachtsbild mit Portalbogenrahmung hinführen. Die Umformung der Predella zum Sockelgeschloss und die Toröffnung der Schreinarchitektur weisen einen Weg zu einer Rahmenarchitektur frührenaissanceemässiger Prägung. Der Altar macht deutlich, wie eng die Beziehung zwischen der Ausbildung dieser spätgotischen Form des Flügelretabels und der Entwicklung von Retabelformen im Sinne der neuen Stilformen und Konzeptionen ist (176).

cf. S. 68a, Ann. 176



Bivio St. Gallus um 1520



Glis Pfarrkirche 1519

Das Altarcorpus ruht auf einer sehr flachen Predella, die in der Breite leicht über die Mitteltafel hinausragt. Seitlich sind Konsolen angedeutet. Ein verkürftes Gesims bildet den oberen und unteren Abschluss. Darüber erhebt sich die quereckige Mitteltafel. Flache seitliche Pilaster setzen sich über den Predellenkonsolen fort. Oben wird der Aufbau durch ein verkürftes Gesims begrenzt. Innen ist die Mitteltafel durch eine schmale Leiste gesäumt. Über die gesamte Breite ist das Halbrund der Lünette gelegt. Ein Zahnschnittfries dient als äusserer Rahmen. Die Flügel sind an den Flanken eingehängt. Sie sind breit und einfach gerahmt. Am inneren Rahmenschenkel, der doppelt so breit ist wie die übrigen, befindet sich zusätzlich eine Schmuckleiste mit einem einfachen Muster aus Sternen.

Bei geschlossenen Flügeln zeigt die Anlage des Retabels die Form einer Triumphbogenarchitektur. Durch die mit Frührenaissanceornament bemalte Füllung verstärkt sich die im Schreininneren nicht so deutlich gekennzeichnete Trägerfunktion der Pilaster auf den Flügelaussenseiten.

Die rudimentäre Predella, deren Zurückbildung bei geöffneten Flügeln einen leicht unausgewogenen Charakter besitzt, erscheint in geschlossenem Zustand als Sockelzone der Portalkonstruktion in angemessener Proportionalität.

Der ornamentale Schmuck des Retabels ist sparsam. Die Pilasterfüllungen der Flügelaussenseiten und die Predella sind mit Pflanzenornamenten bemalt. Die Pilaster der Mitteltafel tragen als Schmuck isolierte, stilisierte Blüten. Der einzige plastische Schmuck ist die Rahmung der Lünette in Form des Zahnschnittes.

Ohne dass in der Darstellung ein direkter Bezug zum Rahmen hergestellt wurde, ist die architektonische Gestaltung des Retabels nicht ausschliesslich auf die Funktion der rahmenden Einfassung beschränkt, sondern sie bestimmt den Charakter des Werkes gleichberechtigt neben der inhaltlichen Darstellung. Die einzelnen Szenen der Mitteltafel, der Flügel und des Tympanons haben keinen direkten und notwendigen inneren Zusammenhang. Jede Tafel macht ihre eigene inhaltliche Aussage. Durch die Rahmenarchitektur werden sie zusammengehalten und zu einem geschlossenen Ganzen verbunden.

Die einzelnen Elemente des Aufbauprinzips vom gotischen Flügelretabel sind erhalten geblieben, aber formal wesentlich modifiziert. Aus der Predella ist ein flacher Sockel geworden, auf dem das Triumphtor aufliegt. Der szenische Schmuck mit der Verwendung der Darstellung der vera ikon bewahrt den Predellencharakter in motivischer Hinsicht.

Für die ornamentale Dekoration der Schreinfassung und ihrer Zierattribute werden ausschliesslich renaissancemässige Formen und Motive verwendet. Das bemerkenswerteste Element des Retabels ist die Gestaltung der Bekrönung. Durch die architektonische Unterteilung des Gesimses und die Betonung durch die gewichtige bildliche Darstellung hat sie ihre Selbständigkeit bewahrt. Durch den direkten Bezug des Bogens zur Pilasterrahmung des Mittelbildes aber wird sie wichtige Vollendung des architektonischen Gesamtbildes der Portalgestaltung. Bei geöffnetem Zustand wird die Erscheinung weniger deutlich. Der Aufsatz scheint eher den Schrein zu belasten als zu krönen. Dies nicht zuletzt aufgrund der Verlagerung von der Vertikalen in die Horizontale durch die Flügelöffnung. In diesem Zustand des Retabels wirkt die Predella ebenfalls gedrückt. Das Prinzip der Flügeltafeln steht in einem gestörten Verhältnis zur veränderten Gestaltung der Schreinarchitektur.

B.a.3. Sempach 1582 (K19)

Ein schmaler, unprofiliertter Leistenrahmen umgibt die hochrechteckige Mitteltafel des Retabels. Der Innenrahmen sind seitliche, kannelierte Pilaster mit einfachen, schmucklosen Kapitellen auf schlichten Sockeln vor-gelegt. Den oberen Schluss bildet ein architravähnlicher, profilierter und mit einem Zahnschnittmuster verzierter Rahmenschenkel. Zwischen Mitteltafel und segmentbogenförmigem Aufsatz befindet sich ein ähnliches, architrav-förmiges, seitlich etwas ausladendes Gebälk.

Die Predella ist seitlich s-förmig geschwungen, von mässiger Höhe und einfach durch Leistenrahmen mit Profil nach oben und unten begrenzt. Die Flügel be-sitzen eine entsprechende schmucklose, schmale Leistenrahmung.

Der Aufbau des Retabels folgt dem einfachen Prinzip des gotischen Flügel-schreins. Er ist sehr flach und zurückhaltend gebildet, trotz seines archi-tektonischen Charakters reine Rahmenfassung ohne räumliche Tiefenwirkung und ohne jeglichen Bezug zum bildlichen Inhalt. Der Rahmen tritt alleine in seiner begrenzenden und die Einzelteile verbindenden Funktion in Erscheinung. Die klare, einfache Gliederung verleiht dem Retabel eine geschlossene und harmo-nische Form, die es in seiner architektonischen Gesamtkonzeption deutlich von spätgotischen Vorläufern unterscheidet.

B.b.4. Rapperswil 1532/3 (K14)

Die hochrechteckige Mitteltafel des Retabels ist eingefasst von einem profi-lierten Leistenrahmen. Das Bild ist eingefügt in eine gehäusebildende Schrein-architektur. Seitlich wird es flankiert von ornamental verzierten Säulen, über denen ein breiter Architrav mit seitlichen Konsolen den oberen Ab-schluss bildet. Darüber spannt sich der Halbkreisbogen einer Aufsatzlunette mit breitem, ornamental geschmücktem Rahmen. Neben der Lunette befinden sich zwei Konsolen für Statuetten.

Das Corpus ruht auf einer seitlich nach oben ausschwingenden Predella. Sie wird an den Seiten durch eine Leiste, die der geschwungenen Form des Randes folgt, geziert. Ihre Füllung ist aus Pflanzenornamenten gebildet.

Die jetzt an den Flanken eingehängten Flügel können nicht mehr dem Ver-schluss des Schreines dienen. Dies ist der barocken Umarbeitung zuzuschrei-ben. Die Rahmen bestehen aus schmalen, unprofilten Leisten.

Das Grundschema des Aufbaus entspricht dem des gotischen Flügelretabels. Im Mittelbild befinden sich drei gemalte Standfiguren vor Goldgrund. Die Idee des bühnenartigen Kastenschreines lebt fort. In der Gesamterscheinung aber verdankt das Retabel seine entscheidende Wirkung der Aufbaukonstruktion mittels antikisch-renaissancemässiger Aufbauelemente. Der Schrein und seine Gestaltung mit vorgelegten Säulen, aufgelagertem Architrav und tympanon-förmigem Aufsatz stellt eine Nische für das Mittelbild dar, die m. E. der einer Triumphbogenarchitektur nicht unähnlich ist.

In seiner Ausgewogenheit zwischen traditioneller Grundkonzeption des Flügel-schreins und den angeglichenen Mitteln der Schreinkonstruktion aus dem Be-reich neuer Formen und Motive stellt das Retabel ein besonders bemerkens-wertes Beispiel einer Uebergangslösung dar. Zum ersten Male sind in diesem Retabel Säulen und Gebälk in ihrer eigentlichen architektonischen Funktion und im Sinne einer klar konstruierten Architektur verwendet. In Anbetracht der frühen Entstehungszeit ist nicht anzunehmen, dass es sich bei der Ver-wendung des Goldgrundes um einen bewusst erstrebten Rückgriff auf die Gotik handelt, vielmehr zeigt sich darin trotz der Verwendung der Renaissance lebendig gebliebene Traditionsgebundenheit.

B.b.5 Rapperswil 1532/2 (K15)

Aehnlich wie in seinem Pendant (K14) ist das Mittelbild des Retabels durch eine schmale innere Rahmenleiste gefestigt und eingefügt in eine Pilasterarchitektur. Auf halber Höhe sind Nischen mit Säulen gebildet, welche kleine Statuetten tragen. Ein eigentlicher Architrav zwischen Mittelstück und Aufsatz existiert nicht. Die Trennung erfolgt durch ein schmales Gebälk. Die Lünette mit gebrochenem Rand besteht aus einer in den Horizontalgesimsen verkörperten Pilasterarchitektur mit gemaltem Ornamentschmuck.

Die Predellenform ist identisch mit jener von K14. Im Grossen und Ganzen zeigen sich, verglichen mit diesem, nur im Detail der Formen und Ausbildung der Gestalt einige Unterschiede. So zum Beispiel in der Gestaltung der seitlichen Rahmenglieder, welche differenziertere Einzelelemente verwenden. Das gleiche gilt für die Aufsatzlünette.

Beide Retabel sind Beispiele einer Konzeption, welche innerhalb des Flügelretabelschemas entscheidende Veränderungen aufweist. Es liegt eine Form vor, welche nicht mehr rein spätgotisch ist, noch allein unter dem Einfluss renaissancemässiger Formen aus Italien entstehen konnte. Es sind Zeugnisse für eine Entwicklungsstufe des Flügelretabels, auf welcher das alte Prinzip mit veränderten architektonischen Mitteln erneuert wurde und sie geben das Bild einer möglichen Formenwandlung im Sinne der Assimilation neuer Konzeptionen, die sich auszeichnen durch eine verständnisvollere und bewusstere Auseinandersetzung mit den Problemen einer Konstruktion klarer, tektonischer Rahmenarchitekturen.

B.c.6. Surin Anf. 17. Jh. (K21)

Die Mitteltafel des Retabels trägt eine schmale, profilierte innere Rahmenleiste. Sie ist eingepasst in eine Rahmenform aus seitlichen Pilasterrahmen und einem darüberliegenden Zahnschnittfries. Ein ausladendes, profiliertes Gebälk bildet die Trennung von Schrein und gesprengtem Dreiecksgiebel. Seine Front ist seitlich verziert durch ein Blattmuster und trägt in der Mitte des Aufsatzes das Monogramm Christi.

Die Flügel sind mit schmalen, schmucklosen Rahmenleisten gefasst. In ihrem Inneren ist eine portalförmige, gemalte Nische. Eine unverhältnismässig gross dimensionierte Predella mit weit ausladenden seitlichen Voluten trägt das Corpus.

Anstelle der geschnitzten Schreinfiguren haben wir eine gemalte Dreiergruppe im gotisierend mit Stoffmustern gestalteten Schrein.

Das Grundschema ist der traditionelle Flügelschrein. Als neues Aufbauelement erscheint die Form des gesprengten Dreiecksgiebels. Die ornamentale Ausschmückung beschränkt sich auf die geschnitzten Leisten der Gesimse. Die Mitteltafel des Retabels ist trotz der in Malerische übersetzten Figurengruppe weiterhin im Sinne des gotischen Schreingehäuses mit stofflichem Figurenhintergrund konzipiert. Trotz der veränderten Gestalt des Retabelaufbaus durch Giebelform und ungewöhnliche Proportionen, beherrscht der archaisierende Stil der malerischen Behandlung den Gesamteindruck.

B.c.7. Beinwil 1607 (K0)

Das Altarretabel ruht auf einer schlichten Predella in der Breite des Mittelschreins mit s-förmig geschwungenen Seitenrändern und einfacher Leistenabgrenzung. Ein schmaler, schmuckloser Rahmen umgibt den Altarschrein. Ein Innenrahmen mit zwei vertikal trennenden Leisten fasst die Mitteltafeln ein.

(177) Ursprünglich eventuell eine dritte Statuette.

(178) Die angefügten Statuetten erinnern eher an Gesprengefiguren als an Akrotere.

Die mittlere Tafel mit dem Bild der Madonna ist breiter als die beiden äusseren. Ueber einem profilierten, mit Zahnschnitt und Perlstab ornamentierten Gebälk ruht ein gesprenkelter Dreiecksgiebel mit mittlerem, einfachen Kreuz als Bekrönung.

Die in je zwei annähernd quadratische Felder geteilten Flügel sind mit einfachen, dezent profilierten Leistenrahmen gesäumt.

Abgesehen von der Form und der Gestaltung des Dreiecksgiebels ist der Aufbau des Retabels unarchitektonisch. Der einfache Leistenrahmen dient allein der Begrenzung der einzelnen Tafeln und ihrem Zusammenhalt. Die Anlage des Retabels entspricht dem klassischen Schema des gotischen Flügelretabels. Etwas ungewohnt erscheint die Dreiteilung des Schreines durch die Rahmenleisten. Auch sonst ist in keiner Weise eine organische Beziehung zwischen Rahmenform und Bildinhalt angestrebt. Trotz der etwas zu flachen Neigung des Giebeldreiecks wirkt das Retabel in seiner Gesamtheit durchaus ausgewogen.

Auf ornamentalen Schmuck ist weitestgehend verzichtet worden. In der Form der bildlichen Darstellung mit den drei Standfiguren im Schrein und den narrativen Szenen auf den Flügeln ist das Retabel ganz der herkömmlichen gotischen Tradition verhaftet geblieben.

B.c.8. Brigels 1633 (K1)

Das segmentbogenförmig geschlossene Mittelbild des Retabels ist eingefasst von einem sich dem Quadrat annähernd hochrechteckigen Rahmen, der nur in der Andeutung eine Schreinarchitektur darstellt. Die untere Rahmenleiste ist in der Mitte zu einer Sockelform für die Figur der Madonna rechteckig erhöht. Das aufgesetzte Ornament geht ohne Unterbrechung über die unteren Ecken des Rahmens in die Schenkel über. Durch die Verwendung von Querleisten wird eine Art Konsole angedeutet. Sie stützt die innere Bogenrahmung in Form eines Perlstabes. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer Portalbildung vor den drei Schreinfiguren. In den Bogenwickeln befinden sich je ein medaillonartiges Oval zwischen abstrahierten Pflanzenranken.

Die horizontal je in zwei Felder unterteilten Flügel sind schmucklos einfach gerahmt. Die Predella überragt die Breite des Schreines durch seitliche Voluten. Das Motiv der Pilaster wird in ihr wieder aufgenommen. Ohne architektonische Akzentuierung – wie ein Gebälk über den Pilastern – ist der gesprengte, flache Dreiecksgiebel auf den Schreinrand aufgesetzt. Ein Zahnschnittmuster zieht den inneren Rand. Die Front ist mit dem Monogrammm Christi zwischen Rosetten geschmückt. Auf den Giebelschrägen sind zwei kleine Konsolen mit Statuetten angebracht. Den oberen Abschluss bildet ein schlichtes Kreuz (177).

Das Retabel folgt dem Prinzip des Flügelschreines. Von einer eigentlichen Schreinarchitektur kann man kaum sprechen. Das Corpus mit den drei gemalten Standfiguren ist als flache Tafel gebildet. Durch die Andeutungen des ornamentalen Schmuckes wird der Eindruck einer architektonischen Rahmengebung erweckt. Seinen renaissanceemässigen Charakter erhält das Retabel – abgesehen von den ornamentalen Motiven – durch die Gestaltung der Predella mit den seitlichen Volutenrändern, deren geschwungene Linie durch die Streckbretter an den Seiten des Schreines fortgesetzt wird (bei geschlossenem Zustand sichtbar). Neben der Portalgestaltung der Schreinrahmung unterscheidet die Form des gesprengten Giebelaufsatzes das Retabel vom herkömmlichen Aufbau (178).

(179) Die plastisch wirkenden Abschlüsse der Blindflügel sind nur Bretter, die ihre kubische Wirkung der Bemalung verdanken.

In seiner Grundstruktur bleibt das Retabel dem süddeutschen Flügel schrein auf das Engste verbunden. Zumal durch die Art der Übersetzung der plastischen Standfiguren des Schreines in die Malerei. Der Gehäusecharakter wird durch die malerische Wiedergabe eines Innenraumes betont. Durch das Mittel der Malerei und die darin aufgenommene Architekturwiedergabe bleibt der Eindruck einer kastenförmigen Schreinform erhalten. Die Rahmenbildung des Retabels ist nur in der Andeutung Architektur, obwohl durch die Dimension der Predella und die Gestaltung des Aufsatzes der architektonische Charakter des Gesamtaufbaus akzentuiert wird.

Ohne prinzipielle Veränderung des Schreincharakters geschieht eine Wandlung durch die Wahl des darstellerischen Mittels in Form der gemalten Standfiguren, welche einen Ansatz zum Übergang vom Schreinaltar zum Tafelaltar andeuten. Als wesentliches neues Element erscheint der gesprengte Dreiecksgiebel, der noch stärker als die Lünettenform auf eine Betonung der architektonischen Rahmenfassung abzielt.

B.d.9. Disentis Anf. 17. Jh. (K5)

Das hochrechteckige Schreingehäuse ist zur Aufnahme von drei Standfiguren eingerichtet. Der untere Rand ist in der Mitte rechteckig überhöht. Dieser Anordnung entsprechen am oberen Schluss drei Arkadenöffnungen, deren mittlere die beiden seitlichen überragt. Auf der rückwärtigen Schreinwand ist ein gemalter Vorhang bis auf mittlere Höhe, darüber ein Sternenhimmel. Die seitlichen Rahmen des Mittelschreines sind mit einem Renaissanceornament geschmückt, ebenso der darüberliegende Architravfries. Ein gesprengter Dreiecksgiebel krönt das Retabel. Auf seinem Mittelpostament ist ein Monogramm Christi im Strahlenkreuz eingefügt. Die Giebelschenkel sind reich gegliedert und mit gemalten Ornamenten geziert. Die horizontal ohne plastische Trennung in je zwei Felder gegliederten Flügel sind mit einem breiten, ornamental bemalten Rahmen versehen. Eine relativ hohe Predella trägt das Corpus. Seitliche Voluten leiten zum Aufsatz über. Breite gemalte Seitenrahmen entsprechen der inneren Schreinhüllung und tragen das obere Gesims.

Auf schmal ansetzenden, nach oben ausschwingenden Konsolen liegen die Blindflügel. Rund eingezogene Konsolen tragen aufgesetzte Dreiecke mit geschwungenen Schenkeln über einem Architrav.

Trotz der massiv wirkenden Rahmenarchitektur ist das Retabel von nur geringer räumlicher Tiefe (179). Die Betonung des Schreines liegt in der Vertikalen, die durch die Sprengung des Giebels akzentuiert wird. Die Grundform eines Flügelretabels ist unverändert. Das Schreingehäuse ist für eine plastische Gruppe bestimmt, die durch Flügel verschlossen werden kann. Im Detail der Ausarbeitung sind keine gotischen Elemente erhalten. Die Baldachine über den Figuren sind durch Arkadenbögen ersetzt. Der ornamentale Schmuck ist auf die Bemalung der Rahmen beschränkt und verwendet Maureskenmotive. Die solide Rahmenfassung legt die Betonung auf die architektonischen Elemente des Retabelaufbaus, dessen Gliederung in erster Linie durch die Malerei geleistet wird.

B.d.10. Masescha 1620 (K9)

Die hochrechteckige Mitteltafel bestimmt das Gesamtbild des geöffneten Schreines. Ebenso wie die Flügel ist sie von einer schmalen Rahmenleiste gesäumt. Getragen wird das Corpus von einem schmucklosen Sockel mit seitlichen Voluten, die etwas über die Gesamtbreite des Schreines hinausragen.

An den Seiten des Sockels ist eine Konsolenprofilierung, die Bezug nimmt auf die architektonische Gestalt des Retabels in geschlossenem Zustand. Konsolen über dem Gesims tragen flache, kannelierte Pilaster. Ueber deren Kapitellen lagert das Gesims des Architravs. Auf ausladender, profilierter Basis erhebt sich ein gesprengter Dreiecksgiebel mit dem Monogramm Christi im Strahlenkranz als mittlerem Füllelement. An den Flanken des Schreines sind geschwungene Steckbretter eingelassen.

Das Retabel zeigt in geschlossenem Zustand die Form eines ausprononciert architektonischen Aufbauelementen konstruierten Gehäuses. Die Gemälde entsprechen dieser Konzeption. Die Standfiguren der Flügelaußenseiten befinden sich in gemalten Rundbogensnischen, sodass im Inneren des Schreines zwei Öffnungen räumliche Tiefe andeuten. Auf den Flügelinnenseiten wiederholt sich das Motiv, hier als Portalöffnung mit Blick auf eine Hintergrundlandschaft. Architektonischer Gesamtaufbau und bildliche Darstellung stehen in engem Bezug zueinander. Gehäuse und Inhalt entsprechen sich.

Vom Grundprinzip des gotischen Flügelretabels trennt das Retabel manches, nicht nur die formal-stilistische Abwandlung in Form von Verwendung der Aufbauformen und der Uebersetzung der plastischen Standfiguren in die Malerei.

In geöffnetem Zustand entsprechen die Flügel eher einer eng an den Schrein gebundenen Rahmenergänzung. Auch die Darstellung entspricht ganz der Erweiterung des Schreingehtes um zwei Gestalten.

In geschlossenem Zustand wiederholt sich das Motiv der Nischenfiguren. Betonter als in geöffnetem Zustand nimmt das Retabel Gebäudeform an. Dazu kommt die stärkere Wirkung der Rahmenarchitektur und der einzelnen Aufbauelemente. Die Flügel sind Addition an die Altartafel in einer Rahmenarchitektur, deren Erscheinungsbild als solches dadurch beeinträchtigt wird. Unter diesem Aspekt erklärt sich der Eindruck einer gewissen Beziehungslosigkeit zwischen Bildtafel, Flügeln und Rahmen; trotz des inhaltlichen Zusammenhanges bei geöffnetem Zustand. Die angefügten Flügel wirken als störendes Element innerhalb der Einheit von Rahmen und Bildtafel.

In geschlossenem Zustand ist das Verhältnis zwischen Schreinarchitektur und Darstellung eindeutiger. Der architektonische Rahmen bildet das erforderliche Gehäuse für die Nischen mit ihren Figuren. Darstellung und Architektur sind sich ergänzende Elemente.

Das Beispiel zeigt deutlich, wie die Aufnahme bzw. das Beibehalten eines anachronistischen Motives die Gesamterscheinung des Retabels verwirren kann. Dennoch ist dieser Altar gerade dadurch ein Dokument für die nachhaltige Ueberlagerung zweier Grundprinzipien künstlerischer Gestaltung des Retabels und zeigt das Problem des Uebergangs vom gotischen Flügelschrein zur Altartafel, die eine architektonische Lösung der Einfassung anstrebt, mustergültig.

B.d.II. Vals-Leis 1626 (K24)

Schreintafel und Flügel des Retabels sind mit einfachen, schmucklosen Rahmenleisten gefasst. Die Flügel zeigen im Inneren gemalte Nischen mit oberer Mulschelfüllung. Der Aufsatz ist betont architektonisch gegliedert. Den breiten Architrav schmückt ein Triglyphen-Metopenfries. Darüber liegt ein Gebälk, auf dem der gesprengte Dreiecksgiebel mit stark profilierten Schenkeln aufliegt.

Die Form des Retabels nähert sich dem Bild einer antiken Tempelfront, ohne dabei aber vom Prinzip des Flügelschreines abzugehen. Dieses gotisierende Element ist das einzige, welches den Altar - abgesehen vom Stil der ebenfalls gotisierenden Malerei - noch an die alte Stilform bindet. Ähnlich wie in Magesha (K9) überwiegt die Bedeutung der Schreinrahmung, welche sich durch eine

grosse plastische Wirkung auszeichnet, gegenüber dem ihm angepassten bildlichen Inhalt für die Gesamterscheinung des Werkes.

B.e.12. Pleiv 1633 (K13)

Die Mitteltafel des Retabels besitzt eine innere Rahmung in Rundbogenform, welche in einen äusseren architektonisch fein gegliederten Rahmen eingepasst ist. Seitliche Pilaster mit vorgesetzten, kannelierten Säulen über Konsolen tragen den profilierten Architrav. Die Anlage der Flügelrahmen ist im Aufbau entsprechend. Feine, geschnitzte Ornamente schmücken die Rahmenglieder. Die Bekrönung des Retabels ist in Form einer Aedikula gestaltet, in der sich abermals das Nischenmotiv der Rahmung für die rundbogig geschlossene Tafel wiederholt. An Stelle einer Predella ist eine schmale Sockelzone mit seitlichen Konsolen, die mehr einem unteren Rahmenschenkel entspricht, verwendet.

Die Gestaltung des Retabels ist in Form einer architektonisch gegliederten Altarwand mit feststehenden Flügeln ausgeführt. Die Bildtafeln stehen in ausgewogenem Verhältnis zu der sie rahmenden Architektur, ohne dass dem einen oder anderen Element der Vorrang gegeben ist. Ohne inneren Bezug der Szenendarstellungen im freien Raum und rahmenbildender Schreinarbeit bilden beide als selbständige, aber formal aufeinander bezogene Grundelemente das Retabel.

Im Detail von Aufbau und Art der Darstellung ist das Retabel in keiner Weise mehr dem gotischen Flügelschrein verpflichtet. In der Grundkonzeption der einzelnen Aufbauelemente aber haben sich Beziehungen aufrecht erhalten. Namentlich durch das Beibehalten der seitlichen Flügeltafeln, die allerdings kaum mehr als solche empfunden werden können. Weder in Höhe noch Breite stimmen sie mit dem Mittelbild überein, welches ohne diesen Zusatz als selbständige Tafel wirken würde.

Die vier Gemäldetafeln werden ausschliesslich durch die Rahmenfassung miteinander in Beziehung gebracht. Dabei können Aufsatz und vor allem die Seitenteile als schmückendes und ergänzendes Beiwerk für das mittlere Altarblatt betrachtet werden. Auch im architektonischen Zusammenhang haben sie keine funktionelle Notwendigkeit. Aus vier isolierten, architektonisch gerahmten Einzeltafeln ist durch entsprechende Zusammensetzung das Bild eines Flügelschreins entstanden.

In der Art der kleinteilig verzierten Rahmenfassung und der Wahl der Einzellemente ist das Retabel jenem von Lumbrein (K7) eng verwandt. Die vermutliche Zugehörigkeit zur selben Werkstatt zeigt sich nicht allein im Stil der Malerei, sondern auch in der übereinstimmenden Behandlung der verschiedenen Motive des Rahmenschnittes. Seinem späten Entstehungsdatum zufolge zeigt das Retabel eine dem Stil der Zeit entsprechende manieristische Architekturgliederung und -dekoration.

B.f.13. Rapperswil 1532/3 (K16)

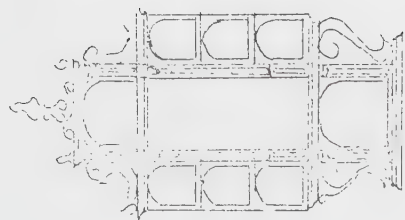
Die Mitteltafel des Retabels ist hochrechteckig und von einer schmalen, schlichten Rahmenleiste gefasst. Im Inneren wird das Gemälde von einem Rahmen mit flachem Bogenschluss begrenzt, welcher sehr entfernt an ein Bogenportal denken lässt. Den Aufsatz bildet ein einfacher, mit profiliertem Rahmen gefasster Dreiecksgiebel.

Noch mehr als die beiden anderen Rapperswiler Retabel (K14, K15) ist dieses eng an das alte gotische Flügelschreinschema gebunden. Abgesehen vom renaissancegemässigen Schreinschnitt, der nur in Fragmenten erhalten, sonst der

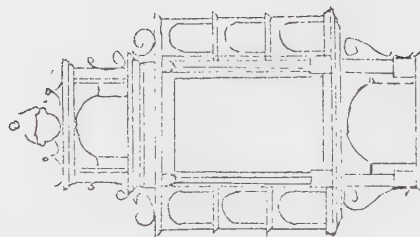
Barockisierung zum Opfer gefallen ist, gibt es keine entscheidenden Veränderungen innerhalb der Gesamtanlage. Ungewöhnlich, aber nicht neu ist die Form des Giebeldreiecks.

Zusammenfassung

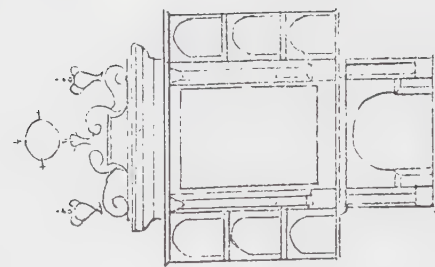
Kennzeichnend für die in dieser Gruppe zusammengefassten Retabel ist ihre bleibende Zugehörigkeit zum Typus des Flügelretabels. Innerhalb der Konzeption dieses Schemas zeigen sich formale Veränderungen in den Elementen der Schreinarchitektur, welche aus dem Bereich des antikisch-renaissancemässigen Formengutes stammen. Entscheidend ist das Nebeneinander von traditioneller Retabelidee und architektonischer Ausführung im Sinne der veränderten Formensprache. Dabei kommt es nicht zu einer echten Synthese zwischen Idee und Form. Eine innere Beziehung und eine gegenseitige Beeinflussung, die letztlich zu einer neuen Retabelform führen würde, ist nicht wahrnehmbar. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, dass diese echten Ubergangslösungen, bei allen Einschränkungen, die man bezüglich ihres Gelingens machen kann, nicht an Individualität mangeln lassen, und sie im Endeffekt zu bemerkenswerten Beispielen einer Stilkrise werden.



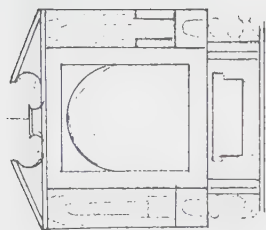
K2
Chur
Kathedrale
1545



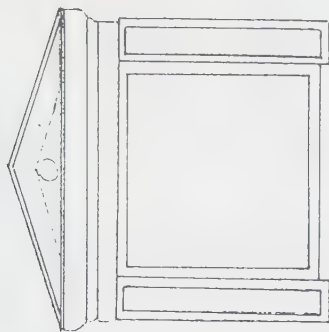
K3
Disentis
Klosterkirche
1572



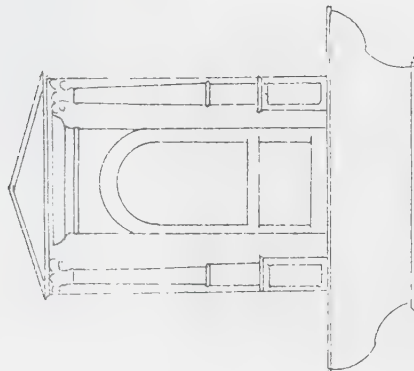
K4
Disentis
Klosterkirche
1652



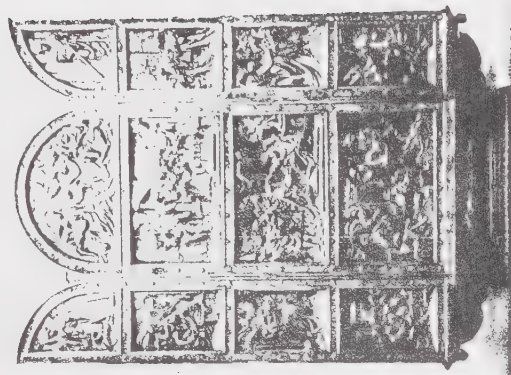
K7
Lumbrein
St. Martin
(1630)



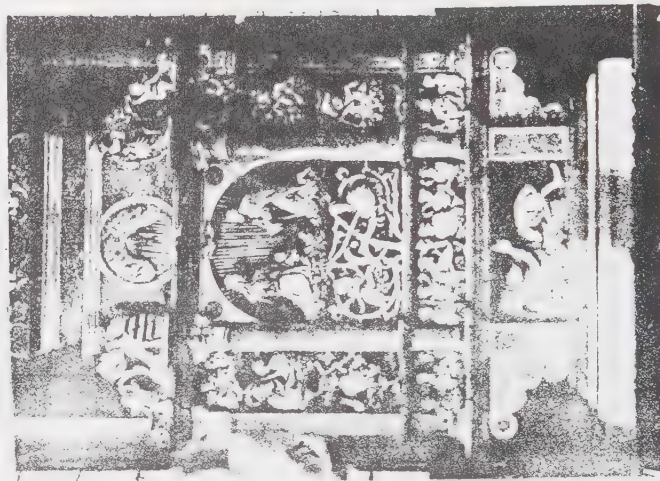
K25
Welschenrohr
aus St. Theodul
(Mitte 16. Jh.)



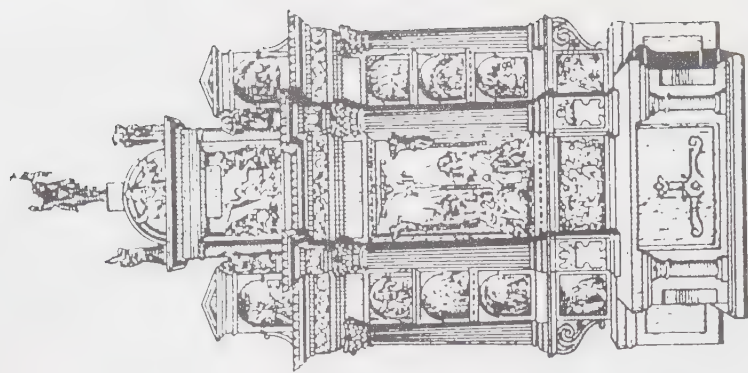
K12
Nottwil
Kapelle in Ei
1606



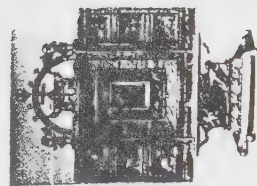
Krakau Dom
Silberaltar 1531-38



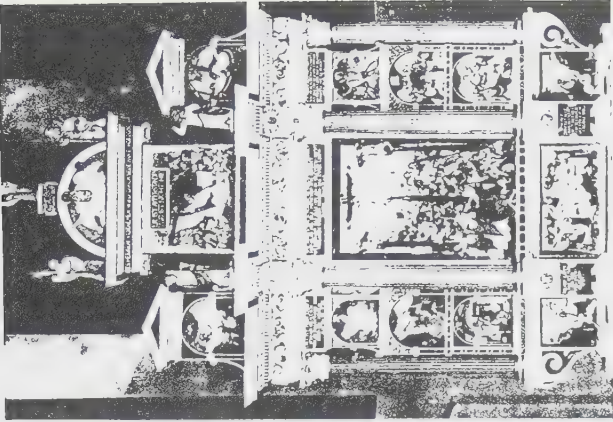
Annaberg Adolf Daucher 1522



Penig Liebfrauenkirche
Christoph Walter 1564
(Nachzeichnung Schröder)



Breslau Dom
Thurzo-Altar
1511



Penig
Liebfrauenkirche
Steinaltar 1564
Christoph Walter II

6.3 C. Renaissance-Retabel

- a. 1. Chur 1545 (K2)
2. Disentis 1572 (K3)
3. Disentis 1652 (K4) (180)
- b. 4. Lumbrein 1630 (K7)
- c. 5. Welschenrohr Mitte 16. Jh. (K25)
- d. 6. Nottwil 1606 (K12)

C.a.l. Chur 1545 (K2)

Die rechteckige Mitteltafel des Retabels ist annähernd doppelt so hoch wie breit. Sie wird von einer schmalen, profilierten Rahmenleiste eingefasst. Flankiert wird sie durch vorgelegte, schlanke Kompositssäulen, welche aus Blattkelchen wachsen und auf pilasterförmigen Konsolen auflagen.

Die Flankentafeln des Retabels sind in je drei übereinanderliegende Felder unterteilt, die je in Form eines Portalbogens gerahmt sind. Die Innenseiten der perspektivisch gesehenen Pilaster und des Bogens sind mit einem einfachen Kerbschnitt verziert. Die Zwickel füllen Pflanzenranken. Ein verkröpftes Gesims bildet die obere und untere Abgrenzung des Mittelstückes gegen Predella und Aufsatz. Die Predella ist ebenfalls in Form eines perspektivisch gesehenen Portalbogens gebildet. Seitliche Pilaster mit zartem Renaissance-ornament in den Füllungen bilden die äusseren Rahmen. Das Innere wird gebildet durch Pilaster, ihre Front füllt Pflanzenornament. Die Innenseiten werden aus drei übereinanderliegenden Flachnischen gebildet. Die Bogenleibung trägt Rosettenfelder.

Den Aufsatz bildet eine der Anlage der Predella entsprechende Aedikula, die wie jene seitlich ergänzt wird durch à-jour- geschnitzte Delphingrotesken. Etwas befremdend wird die Beschneidung des Portalbogens durch das obere Gebälk. Die Bekrönung ist gebildet aus vegetabilem Schnitzwerk mit seitlichen Füllhörnern und einer mittleren Vase.

Der Gesamtaufbau des Retabels zeichnet sich aus durch Feingliedrigkeit, schlanke Proportionen und hohe Qualität der Ornamentik. Besonders die Predella zeigt eine grosse Reichhaltigkeit des Ornamentschmuckes in den Pilasterfüllungen, den Bogenzwickeln und am Gesims. Die Rahmungen des Mittelteils sind etwas schlichter, im Aufsatz zeigt sich eine gewisse Vergröberung der Einzelteile.

Die Anordnung der Aufbauelemente folgt weiter der herkömmlichen Tradition. Die Form des Retabels mit dominierendem Mittelbild und seitlichen Flankentafeln, ist im Sinne der gotischen Flügelretabel mit aufgeteilten Flügelfeldern (181). Die Funktion der Flügel ist nicht erhalten, da sie zu feststehenden Flankentafeln umgebildet sind. Durch verkröpfte Gesimse werden sie in den Gesamtaufbau der Rahmenarchitektur miteinbezogen. Damit ist das herkömmliche Schema des Flügelschreins verlassen. Die einzelnen Tafeln von Schrein, Flügel, Predella und Aufsatz sind wohlproportioniert an die neue architektonische Rahmenform angepasst. Sie verlieren ihre Selbständigkeit und treten in ein neues harmonisches Verhältnis zur Schreinarchitektur, welche nicht mehr allein der Bergung und dem Zusammenhalt der Tafeln bzw.

(180) Der Katharinenaltar (K4) entstand zu einem späteren Zeitpunkt als Pendant zum Castelberg-Altar (K3). Seine Aufbauformen sind denen der Vorlage annähernd identisch. Im Detail bestehen zeitgemässe Veränderungen, die auf die Grundstruktur keine Einwirkung haben. Aus diesem Grunde kann auf eine ausführliche Analyse verzichtet werden.

(181) z. B. Veit Stoss' Marienaltar in Krakau, 1477-1489. (Cf. Barthel - Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten. München 1944, Abb. 1.)

Ausserdem an der Schwelle zum Renaissancehaften, z. B. Thurzo-Altärchen im Breslauer Dom, 1511; Silberaltar im Krakauer Dom, 1531-1538. (Cf. Kohlhausen - Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. Berlin 1968, Abb. 585 und 650.)

(182) Cf. Annaberger Altar des Adolf Daucher, 1522. (Jahn - Deutsche Renaissance. Wien 1969, Abb. 80). Altar von Christoph Walther II in der Liebfrauenkirche von Penig, 1564 (Löffler - Stadtkirchen in Sachsen. Berlin 1973. Abb. S. 147. Schröder, J.H. - Deutsche Baugeschichte. Augsburg 1950. Nachzeichnung Abb. 91). Altar aus Schloss Hofen, jetzt Seekapelle Bregenz, 1615 (Oesterr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, 1971, Abb. 16).

Schreinplastik dient, sondern ebenfalls als selbständiges Element den Charakter des Altarretabels mitbestimmt (182).

C.a.2. Disentis 1572 (K3)

Dieses Retabel ist dem von Chur (K2) auf das Engste verbunden. Beide Altäre sind im Aufbau fast identisch. Der Altar von Disentis ist etwas breiter und wirkt im allgemeinen etwas weniger feinfliedrig. Die Formen des architektonischen Rahmens und die Einzelelemente der Ornamentik sind stärker betont. An Stelle der einfachen Pilaster des Churer Altarretabels finden sich als seitliche Begrenzungen der Predella stark plastisch ausgearbeitete Hermenpilaster. Die Portalrahmung der Predellentafel unterscheidet sich nur im Detail von jener in Chur, ebenso wie die Delphinkonsolen unter den Flankentafeln. Zwischen den einzelnen Bogenfeldern der Flankentafeln sind Gesimse mit Zahnschnittmuster eingefügt.

Die Mitteltafel ist durch gedrehte Halbsäulen, die aus Blätterkelchen aufragen, gerahmt. Auf dem darunterstehenden Postament ist eine Füllung mit einer menschlichen Grotteske eingebracht. Zwischen der Mitteltafel und dem Aufsatz liegt ein breiter Architrav. Ueber einem den Mittelteil mit den Seitenstücken verbindenden Gesims mit Eierstab erhebt sich der Architrav mit einem Pflanzenrankenornament, welches aus dem Munde eines sich im Zentrum befindlichen Puttenkopfes entspringt. Ein reich gegliedertes Gesims mit Ornamentalschnitzerei bildet die Trennung vom Aufsatz. Dieser ist seitlich mit zwei kannelierten Pilastern versehen. Das Portal ist rund geschlossen ohne das Abschlussgesims zu berühren. Die seitlichen Uebergänge zu den Flankentafeln erfolgen durch Delphingrotesken mit Putten. Als Bekrönung dient eine Wappenkartusche, welche von zwei Putten gehalten wird.

Wie in Chur haben wir eine harmonisch gegliederte Schauwand vor uns, deren Anlage dem gleichen Aufbauprinzip entspricht. In der Behandlung der architektonischen Einzelelemente zeichnet sich das Retabel durch eine weiterentwickelte Detaillierung der dekorativen Zierformen aus.

Diese Retabel repräsentieren zweifelsohne Formen der gelungensten und schönsten Beispiele nordischer, renaissancemässiger Altarbaukunst. Hier kann man am ehesten von der Synthese zwischen eigener, formaler Tradition und Adaption wünschenswerter formaler Erneuerung sprechen. Die Art und Weise, in welcher die ursprüngliche Anlage des gotischen Flügelretabels mit Predella, Mittelschrein, Seitenflügeln und Aufsatz zu einem harmonischen Ganzen, einem einheitlich und organisch abgerundeten Wandretabel umgestaltet worden ist, stellt eine besondere und bemerkenswerte Neuerung dar. Vor dem Hintergrund der eigenen, lebendigen Tradition und unter der Anlehnung des fremden, italienischen Vorbildes entstand ein völlig neuer Altartypus.

Charakteristisch ist das besonders ausgewogene Verhältnis von Rahmen und Gerahmtem, die verhaltene Belebung der Wandfläche durch Säulen, Pilaster Gebälk und zierliches Ornament.

C.b.4. Lumbrein 1630 (K7)

Das Retabel ist gemäss den erhaltenen Gemälden und den Rahmenfragmenten rekonstruiert worden.

Das Altarblatt ist oben rundbogig geschlossen. Die rechteckige Rahmenfassung trägt reichen Ornamentschmuck. Flankiert ist das Mittelbild von feststehenden Seitentafeln, welche der Ergänzung der Rahmenseitenkel dienen.

Ueber Sockelfeldern mit rundbogigen Oeffnungen für zwei Engeldarstellungen erheben sich je zwei kannelierte, schlanke Säulen mit korinthischen Kapitelen, die den schmalen Architrav der Bedachung tragen. Die Verbindungen werden durch geflügelte Engelköpfe kaschiert. In der Gestaltung des Inneren der Flankenteile wiederholt sich das Aufbauprinzip der Gesamtkonzeption des Retabels. Ueber einem Sockel erhebt sich ein von zierlichen Stäben getragener Portalbogen, der die bildliche Darstellung einrahmt. Auf dem Architrav lagert ein steiler, gesprengter Dreiecksgiebel.

Eine Predella in der Breite der Mitteltafel mit seitlichen, ornamental gezierten Leisten, die in der Linie der Mittelbildrahmen liegen, trägt das Retabel. Als seitliches Verbindungsglied zu den Flankenteilen dienen à-jour-geschnittene, floral gebildete Delphingrotesken. Als Bekrönung der Tafel ist ein flacher, gesprengter Dreiecksgiebel verwendet. In der volutenförmig gebildeten Oeffnung steht ein Kreuz, welches von zwei Statuetten gerahmt wird.

An das Prinzip des Flügelretabels erinnert die aufrechterhaltene grundsätzliche Differenzierung des Aufbaus in die Predella mit Trägerfunktion (183) sowie die rudimentär erhaltenen Seitenflügel mit der Darstellung von zwei Standfiguren und die Erweiterung des Giebels durch die kleine Kreuzigungsgruppe.

Im Ganzen gesehen ist aus dem Flügelschrein eine Altartafel mit beherrschendem Altarblatt geworden. Die Flügelrudimente und der flache Dreiecksgiebel sind rahmende Elemente. Trotz einer betonten architektonischen Gestaltung im Detail, ist die selbständige architektonische Funktion zugunsten des Rahmencharakters eingeschränkt.

C.c.5. Welschenrohr Mitte 16. Jh. (K25)

Das Retabel entspricht nicht demselben Typus der übrigen Retabel innerhalb dieser Gruppe; wird ihr wie das folgende angegliedert, aufgrund seiner neuen, vom gotischen System abweichenden Form.

Die Tafel des Retabels ist eingepasst in eine Rahmenarchitektur, deren oberer Teil einer antikischen Tempelfront ähnelt. Breite seitliche, schmucklose Pfeiler tragen den Architrav mit einer Inschrift. Darüber liegt ein flacher Dreiecksgiebel. Das Gebälk und die Giebelschenkel sind mit einem Zahnschnittmuster verziert. Im Fronton befindet sich ein Medaillon zwischen gemalten Pflanzenranken. Eine Predella besitzt das Altarretabel nicht.

Die Form des Retabelaufbaus zeigt eine vollständige Ablösung vom herkömmlichen Schema, indem auf inhaltliche und rahmende Ergänzungen in Form von Flügeln und Predella verzichtet wird. Das Altarblatt ist eingeschlossen in die strenge Form der Rahmenarchitektur im Sinne eines Bilderrahmens. Der Aufbau des Retabels ist auf seine einfachsten und wesentlichsten Elemente, das Altarblatt und seine schlicht umgrenzende Einfassung reduziert.

C.d.6. Nottwil 1606 (K12)

Eine hohe, seitlich weit ausladende Predella mit s-förmig geschwungenen Rändern trägt das ädikulaartige Retabel. Korinthische Säulen, welche mit Beschlagwerk überzogen sind und kannelierte Schäfte besitzen, rahmen das Mittelstück und tragen das Gebälk eines flachen Dreiecksgiebels. Das rundbogig geschlossene Hauptblatt ist eingefasst von einem rechteckigen Rustikagehäuse, dessen Seitenwände Kämpfer mit geschnitztem Eierstab tragen.

Die schlichte, strenge Gehäuseform des Retabels steht in eigentümlichem Widerspruch zu der geschwungenen, überdimensionalen Predella mit den seitlichen Standfiguren. Das Retabel stellt in seiner Art ein Unikum dar. Leider ist das ursprüngliche Altarblatt im triumphbogenförmigen Mittelteil nicht erhalten.

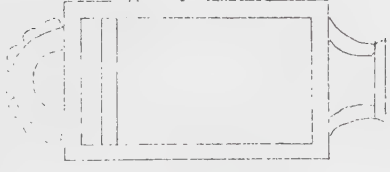
Aehnlich wie das vorangegangene Retabel zeigt auch dieses eine vollkommene Ablösung vom alten Retabelsystem. Allein die Form der Predella entspricht nicht der neuen Architekturkonzeption.

Zusammenfassung

Mit dieser zwar kleinen, aber sehr bedeutenden Gruppe von Retabeln ist eine Form erreicht, an der man am ehesten den Begriff des Renaissanceetabels zu rechtfertigen vermag. Im Gegensatz zur vorangegangenen Gruppe wurde hier eine Konzeption verwirklicht, in der (mit Ausnahme von Welschenrohr) die Synthese von der herkömmlichen Tradition des gotischen Retabelaufbaus und seiner Einzelelemente und der formalen Gestaltung mit den Mitteln der neuen Renaissanceformen und -motive gelungen ist. Im Keime sind darin auch weitere Entwicklungsmöglichkeiten zu einer nächsten Stilstufe beinhaltet.

Charakteristisch sind in erster Linie die harmonischen Proportionen, nach denen sowohl in der Gesamtanlage wie in den Einzelteilen gestrebt wird. Die klare, architektonische Gliederung der "Fassaden" dieses Schauwandretabel beruht auf der einheitlichen Konzeption des Gesamtaufbaus mit zentralem Altarblatt und den umgebenden Seitenteilen. Obwohl man den Anlagen in den Relationen ihrer Einzelteile keine regelrechten Proportionsgesetze zuschreiben kann, spricht in ihnen im Ganzen gesehen doch ein starkes Gefühl für Ausgewogenheit und Harmonie. Der differenzierten Gliederung der Architektur-elemente entspricht der reiche dekorative Zierat. Funktionen und dekorativer Faktor der Bauelemente des Rahmens stehen in wohlausgewogenem Verhältnis. Diese Tatsache unterscheidet die Retabel dieser Gruppe in entscheidendem Masse von den übrigen Retabelgruppen und kennzeichnet sie als Renaissance-retabel.

Sarnen Anf. 16. Jh. (Kl8)

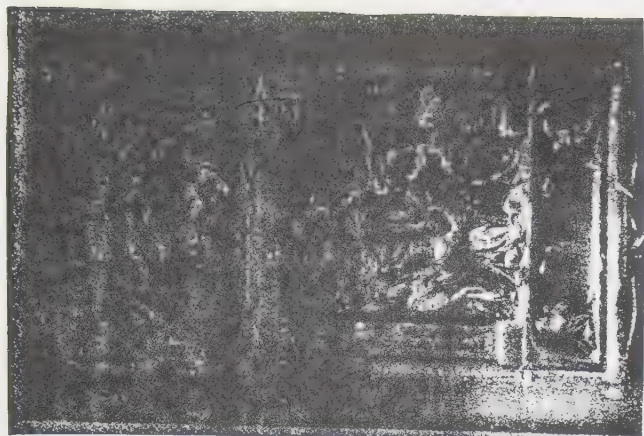


Kl17
Sarnen
Heimatmuseum
(Anf.16.Jh.)

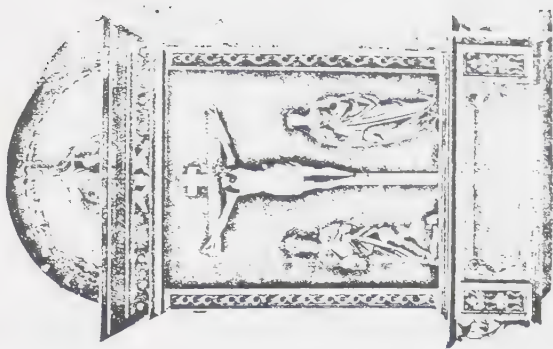
Die doppelt so hohe wie breite Tafel des Retabels ist von einem schlichten, schmucklosen Rahmen umgeben. Ueber dem Kreuzarm im Inneren der Rahmung befindet sich ein Fries mit plastischem Muschelornament. Als Bekrönung dient eine Lünette, deren ornamental geschnittener Rand mit grossen Zierkugeln besetzt ist (184). Die Tafel wird getragen von einer schmalen, nach oben aus-
schwingenden Predella.
Die einfache, flügellose Form des Retabels sowie seine inhaltliche Darstellung erinnern an ein Epitaph. Die vermehrte Herstellung von Epitaphen war sehr wichtig für die Entwicklung der Renaissanceformen im Norden. Viele Bildhauer waren nach dem Verlust ihrer kirchlichen Auftraggeber infolge der Reformationswirren vielfach mit der Herstellung von Epitaphen für Privatpersonen beschäftigt. In diesen Werken zeigt sich früh eine Auseinandersetzung mit den neuen Formen und Motiven (185). Als frühes und bescheidenes Beispiel zeigt dieses Retabel die Ablösung vom traditionellen Flügelprinzip und die Bereitschaft zur Verwendung renaissancemässiger Rahmenelemente.

- (184) Die Wahl der Zierkugeln als Schmuck der Lünette ist in Süddeutschland wenig verbreitet. Dagegen ein charakteristisches Merkmal der norddeutschen Renaissancearchitektur.
Cf. Müller, P. - "Die 'Welschen Gewels'", in: Mindener Heimatblätter, 33, 1961, S.121-139; Soenke, J. - "Vom Neckar zur Weser. Zusammenhänge zwischen der schwäbischen Spätgotik und der Weserrenaissance", in: op.cit. S.2ff; Unnerbäck, W. - Welche Gewels. Ein italienisches Renaissancemotiv und seine Verbreitung in Mittel- und Nord-Europa. Stockholm 1971.
- (185) Cf. Epitaphien des Gregor Erhart im Augsburger Dom zwischen 1507 und 1519 (Otto, G. - Gregor Erhart. Berlin 1943. Abb. 90-92). Wiener Steinepitaphien von St.Stephan (Oettinger, K. - Anton Pilgram und die Bildhauer von St.Stephan. Wien 1951)
Diese Werke konnten vielfach vorbildlich werden für Anlagen von renaissancemässigen Altarretabeln, z.B. Altar der Petronellkapelle in Altenstadt, um 1550 (Frey, D. - OeKT XXXII. Bezirk Feldkirch. Wien 1958. Abb.252.)

cf. S. 86a, Ann. 185



Wien St. Stephan Holdt-Epitaph
1512



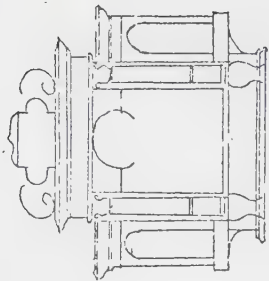
Altentstadt Petronella Kapelle
um 1550

6.5 E. Beispiele italianisierender und protobarocker Retabeltypen

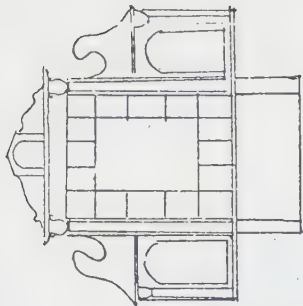
Mit der zuletzt behandelten Gruppe von Altarretabeltypen wurde formal der flügellose Altaraufbau erreicht, welcher, wie dargestellt, seine organische Entwicklungsabfolge aus den Strukturen des gotischen Flügelaltars herleitet. Um diese Tatsache deutlicher darzulegen, empfiehlt es sich, eine Gegenüberstellung mit Retabeltypen zu machen, welche ihre unterschiedlichen Quellen und Konzeptionen in der italienischen Renaissancekunst haben. Eine besondere Aufmerksamkeit sei ausserdem auf einige Typen geleitet, welche wiederum als Mischformen eine charakteristische Formenverschmelzung von der mehr oder weniger reinen, italienischen Aufbauform mit posthumgotischen Flügelaltarreminiszenzen aufweisen. Es handelt sich bei diesen vorbarocken Übergangsformen um Retabel, die vor allem durch die Unberechenbarkeit ihrer Einzelformen bemerkenswert sind und weder mit dem Begriff der Renaissance noch dem des Manierismus ausreichend gekennzeichnet werden können. Knoepfli spricht in seiner "Kunstgeschichte des Bodenseeraumes" von "vorbarocken Altären" als "Verformungen, die oft wie eine Rück Erinnerung an den gotischen Flügelaltar anmuten, zu einer Welle spätestgotischer und manieristischer Auffassung (führen), die uns munter direkt in den Frühbarock hineinträgt". (S.284).

6.5.1 AA. Retabel mit flügelartigen Seitenteilen

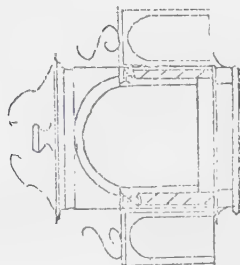
- a.1. Fribourg-Montorge 1635 (KK5)
2. Fribourg-Montorge 1642 (KK6)
3. Münster 1642 (KK8)
4. Mühlebach 1676 (KK7)
- b.5. Ruswil 1593 (KK11)
6. Neuenkirch 1620/30 (KK9)
- c.7. Sempach Ende 16.Jh. (KK12)



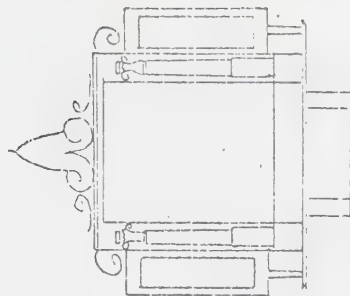
KK5
Fribourg-Montorge
Chapelle de ND des
Ermites
(um 1635)



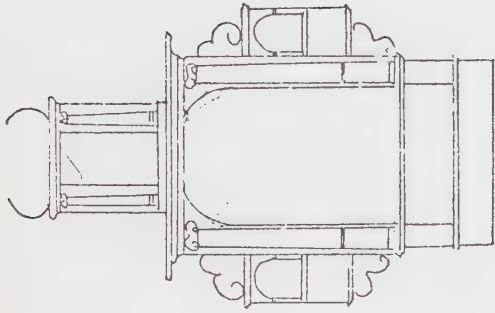
KK6
Fribourg-Montorge
Dorfkirche
1642



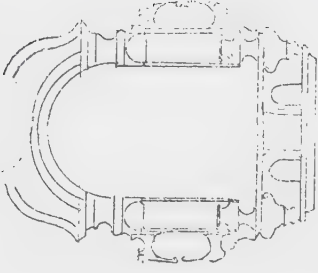
KK7
Mühlebach
Kapelle der Hl.
Familie
(um 1676)



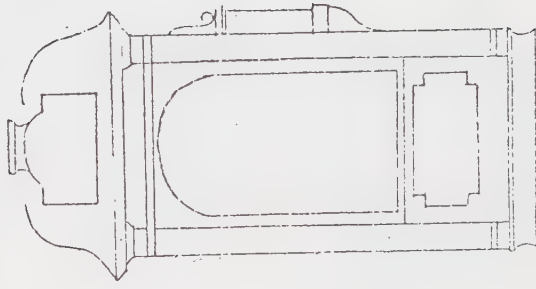
KK8
Münster
St. Peter
1642



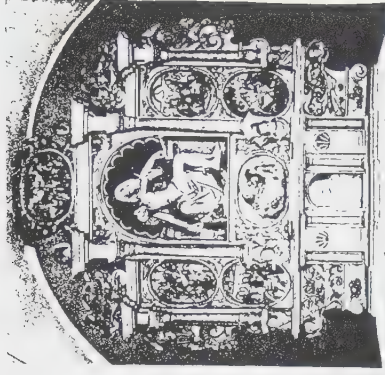
KK10
Ruswil
St. Ulrich
1593



KK9
Neuenkirch/Adelwil
um 1620/30



KK12
Sempach
Schlachtkapelle
(Ende 16.Jh.)



Mellrichstadt
Grossenbergkapelle
zw. 1611 und 1618

- (186) Interessant ist der Vergleich mit einem bayrischen Steinaltärchen in Mellrichstadt (zw. 1611 und 1618), welches in seiner allgemeinen Aufbaustruktur gewisse Ähnlichkeiten aufweist. (Hoffmann - Bayrische Altarbaukunst, Abb.105). Hier ist die Betonung der Funktion von Säulen und Gebälk - rein formal - noch einen Schritt weiter vorangetrieben in der Entwicklung zum eigentlichen Altar-Bauwerk hin.

AA.a.1.1. Fribourg-Montorge 1635 KK5)

Das Altarcorpus ruht auf einem Sockel mit seitlichen Konsolen und reich profilierter Basis. In der Mitte wird er durch eine oblonge Kartusche mit Pflanzenornament geschmückt. Zwei korinthische Säulen mit Beschlagwerk rahmen den flachen Mittelteil des Retabels und tragen ein verkröpftes Gebälk. Der Mittelteil ist in Form einer Muschelnische gebildet.

Zwei feststehende Flügelteile, die etwas niedriger als der Mittelteil sind, haben einen analogen Aufbau. Ihre Ränder sind durch Voluten gesäumt.

Die Bekrönung des Retabels ist durch eine oblonge Kartusche zwischen zwei geschwungenen Giebelfragmenten gebildet.

Die eher strenge Architektur wird aufgelockert durch reichen geschnitzten Ornamentschmuck. Arkanthusblätter, Palmetten, stilistische Blüten, Engelsköpfe zieren die verschiedenen Bauglieder.

In der Art der gotischen Flügelschreinaltäre ist die Form der Dreiteilung des Retabels mit Sockelzone und bekrönendem, giebelförmigen Aufsatz beibehalten. Die Seitenteile sind jedoch feststehend und entsprechen nicht der Grösse des Mittelteils. Diese mittlere Nische mit der plastischen Standfigur bekommt durch die konsequent durchkonstruierte Architektur mit seitlichen Pfeilern und vorgelegten Halbsäulen, überdachendem Architrav und flacher Sockelzone mit Konsolen eine besondere Betonung. Die Dominanz der Rahmenarchitektur mit den kräftigen Baugliedern wird noch entschiedener prononciert durch die ehr zurückhaltende Figur der Madonna. Das Retabel zeigt eine fast klassisch anmutende Harmonie und Ausgewogenheit im Verhältnis von Rahmenarchitektur und bildlichem wie plastischem Inhalt. Bemerkenswert ist die Geschlossenheit der Silhouette.

Während die Skulptur und die Malerei gotisierende Züge aufweisen, macht sich in der Behandlung der Rahmenarchitektur die Hinwendung zum frühbarocken Säulenaltar bemerkbar (186). Das Retabel kann als ein typisches Beispiel für jene Mischformen gelten, die ohne Zwischenphase von der Spätgotik zum Frühbarock überleiten.

AA.a.2. Fribourg-Montorge 1642 (KK6)

Das Retabel ruht auf einem hohen Sockel, der aus zwei seitlichen Trägern mit kleinen Muschelnischen und geschwungenen Konsolen besteht. Das Mittelteil des Altars ist in Form eines flachen, unräumlichen Portikus mit korinthischen Pilastern und einem profilierten Architrav gebildet. Darüber erhebt sich der Aufsatz in der Art einer kleinen Attika zwischen seitlichen Voluten. Dieser Aufbau bildet den Rahmen für die Bildtafeln im Retabel. Um ein hochrechteckiges, mit schmalem profilierten Leistenrahmen gefassten Mittelbild sind sechzehn kleine, ebenfalls mit schmalen Leistenrahmen begrenzte Bildtafeln angeordnet.

Die feststehenden Seitenflügel sind gleichfalls in Form einer Arkade mit seitlichen korinthischen Pilastern aufgebaut. Eine Rollwerkkartusche ziert den unteren Rand; hohe, volutenförmige Aufsätze bilden die Bekrönung. Sie bewirken den Eindruck einer halbwegs geschlossenen Silhouette, welche über die unverhältnismässige Breite und zu geringe Höhe der Seitenteile jedoch nicht hinwegzutäuschen vermögen.

Die Aufbauform des Mittelteils ist klar und nüchtern. Entsprechend den Tafelbildern ist auch die Architektur flach und unräumlich, ihre Funktion ist einzig die der Rahmung. Seinen besonderen Charakter erhält das Retabel durch die Hinzufügung der Seitenflügel, welche einen Rückgriff auf das gotische Flügelschreinschema darstellen. Ihre Form und Verwendung steht in krassem Widerspruch zur fast klassisch harmonischen Ausformung des Mittelstücks. Die bewegte Form der proportional überbetonten Bekrönungsvoluten beeinträchtigt das Gleichgewicht des Gesamtaufbaus in erheblichem Masse.

Das Retabel ist ein einzigartiges Beispiel für das Aufeinandertreffen vom klassischen Ideal einer harmonisch ausgewogenen architektonischen Aufbauform nach italienischem Muster und der nordischen Unsicherheit während des Übergangs von spät- und posthumgotischen Reminiszenzen an der Schwelle zum Frühbarock.

PA.a.3. Münster 1642 (KK8)

Das hochrechteckige Mittelstück des Retabels ruht auf einer schmalen, aus Teilen des ehemaligen spätgotischen Altarretabels zusammengesetzten Predella. Gerahmt wird das Altarretabel durch seitliche, breite Pilaster mit vorgestellten, kräftigen korinthischen Säulen, die auf eckigen Konsolen stehen. Sie tragen ein reich ornamentiertes Gebälk von geringer Höhe. A-jour-geschnittes Rankenwerk dient als Bekrönung. Hinzugefügt ist ein spätgotisches, krabbenbesetztes Türmchen. Zwei Instrumente spielende Engel stehen auf kleinen Sockeln über den Kapitellen der seitlichen Säulen. Die Zwickel des rundbogig geschlossenen Altarblattes sind mit geschnitzten Engelköpfen ausgefüllt.

An den Flanken des Retabels sind schmale Seitenstücke angefügt, die niedriger als das Mittelteil sind. Sie werden mit verhältnismässig breiten Leistenrahmen, geschmückt mit geschnitzten Muschelnischen und seitlichen Voluten, gerahmt. Auf reich profilierten Postamenten steht je eine vollplastische Standfigur. Diese Flügelstücke sind feststehend, durch dünne konsolartige Verbindungsstücke mit den Enden des Predellengesimses verbunden.

Abgesehen davon, dass es sich um ein teilweise zusammengestücktes Retabel handelt, ist auch hier wieder charakteristisch, dass an ein relativ tektonisch ausgewogenes Mittelstück in völlig unorganischer Art und Weise zwei Flankenannexe hinzugefügt wurden. Auch hier hat sich der Schreiner leiten lassen von einer Bindung an die alte Altarbautradition des dreiteiligen Schreinschemas, während die wesentlichen architektonischen Aufbauelemente und ihre Konstruktion, die betonte Säulenstellung, einer völlig anderen Konzeption entstammen. Diese widerspricht natürlich auch der in gar keinem Verhältnis stehenden schmalen, kleinen Predella.

Auch dieses Retabel ist symptomatisch für die unsichere Übergangsform zwischen retardierter Gotik und manieristischem Frühbarock, die sich besonders diffizil in der Kunstprovinz darstellt.

Ueber einer Sockelzone mit seitlichen Konsolen erhebt sich das Altarcorpus. Es ist konstruiert in Form einer Portalarchitektur mit vorgestellten, gedrehten Säulen, reich ornamentierten Arkadenbogen und Gesims, auf welchem ein s-förmig geschwungener, gebrochener Giebel aufliegt. In der Mitte ist eine Konsole für die Gottvaterbüste.

Auf den Seiten sind flügelartige Annexe angefügt; sie sind als Muschelnischen angelegt, das abschliessende Gesims ist mit Konsolgesims der Mittelarkade verkröpft. Volutenförmige Konsolen verbinden die Seitenteile unten mit dem Sockel, geschnittene Pflanzenranken bilden eine obere Bekrönung. Das gesamte Retabel ist mit ausserordentlich vielfältiger und qualitätvoller, ornamentaler Dekoration überzogen.

Die Hinzufügung von Seitenannexen in Form von Muschelnischen mit vollplastischen Standfiguren geschieht an diesem Retabel, dessen Portalarchitektur die Assoziation an einen Triumphbogen herausfordert, in durchaus harmonischer und organischer Weise. Vergleichsweise handelt es sich hier bei dem Festhalten bzw. der Wiederaufnahme vom Flügelmotiv und dessen Weiterverwendung nicht mehr um zusammenhanglose Anstückelung, sondern um eine wohldurchdachte und tektonisch richtig gelöste Addition. Das Retabel ist in erster Linie Altar-Bauwerk und die Seitenteile erscheinen als zusätzliche Raumelemente, Gehäuseteile, welche den Mittelraum ergänzen. Dieses Retabel markiert wiederum eine Phase der Entwicklung, in welcher sich immer noch erhaltene Konzeptionen des traditionellen gotischen Altarbaus unmittelbar mit manieristisch-frühbarocken Stil- und Aufbauformen vermischen.

AA.b.5. Ruswil 1593 (KK11)

Die Basiszone des Altarretabels besteht aus einem relativ hohen, schmucklosen Sockel mit seitlichen Konsolen. Oberhalb ihres glatten unteren Schaftes kannelierte ionische Säulen rahmen das Mittelstück vom Hauptgeschoss des Retabels und tragen das profilierte und ornamentierte, seitlich ausladende Gebälk. Der darauf ruhende obere Aufzug ist ähnlich mit seitlichen Pilastern und vorgelegten ionischen Säulen und Gebälk aufgebaut. Ein volutenförmig geschwungener, gebrochener Giebel dient als obere Bekrönung.

Das dominierende Mittelstück des Retabels ist seitlich erweitert durch flache Altarwangen, die in ihrer Gesamtform die Anlage des portalbogenförmigen Hauptgeschosses wiederholen. Geschnittenes Beschlagornament bildet die Uebergänge ober- und unterhalb, geschnittene Voluten zieren die Seiten.

In seiner Gesamtheit stellt das Altarretabel eine auf hoher, statisch betonter Sockelzone errichtete, zweigeschossige Portalarchitektur dar, welche eine Art Gehäuse für die Figuren bildet. Die Figurennischen sind eher flach, sie haben mehr Durchgangs- als Schreincharakter. Hinter der Gesamtkonzeption steht deutlich die Idee des Triumphportals. Dennoch sind rudimentäre Seitenflügel an das Retabel angefügt worden, welche zwar in ihrer architektonischen Rahmgebung ebenfalls Portalform aufweisen, jedoch im Ganzen gesehen als angeklebte Fremdkörper an das dominierende Mittelstück erscheinen. Das unmittelbare Vorbild des klaren, italienischen Aedikularretabels wird ver-fremdet durch die Aufrechterhaltung der Idee des Seitenflügels, durch die Bewegtheit des ornamentalen Beiwerks, welches die Verbindung mit dem eigent-

lichen Altarkörper bildet. Der Mangel an Gleichgewicht und ausgewogener Proportion von Hauptgeschoss und Aufsatz werden nicht behoben durch die Seitenflügel, sondern betont.

AA.b.6. Neuenkirch/Adelwil 1620/30 (KK9)

Das flache, säulenlose Altarretabel ruht auf einer niedrigen Predellenzone mit seitlichen Konsolen, zwei kleinen Rundbogennischen und einer mittleren, durch zwei Säulchen flankierten Öffnung. Das Altarblatt ist rundbogig geschlossen. Seitliche Stützen mit Muschelnischen für vollplastische Figuren tragen ein den Kanten des Hauptbildes folgendes Gesims mit Konsolenfries, darüber erheben sich s-förmig geschweifte Giebelfragmente, in deren Mitte ein achteckiges Tafelbild als Bekrönung des Retabels dient.

Seitlich der das Mittelbild flankierenden Muschelnische sind zusätzlich flache, weit ausladende Wangen angefügt. Sie werden von oben und unten rundbogig geschlossenen Tafelbildern geschmückt, die oberen Abschlüsse zielt je eine kleine Vase.

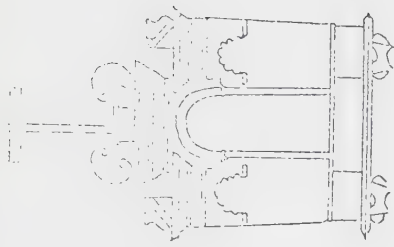
Aehnlich dem vorangegangenen Retabel haben wir das Beispiel eines Altares, welcher sich trotz seiner völlig neuen Konzeption der Aufbauform mit dominierendem Mittelbild und architektonischem Rahmen an der Schwelle zum Frühbarock, nicht abgelöst hat von einem Hang zur Ergänzung der Altarraumung durch seitliche Hinzufügungen. Hier nun sogar in interessanter, wenn auch nicht besonders gelungener doppelter Form. Die Seitenrahmen werden, anstatt in Form von Pilastern oder Säulen gebildet zu sein, in Muschelnischen mit kleinen Standfiguren aufgelöst und ausserdem noch ein weiteres Mal durch Flankentafeln ergänzt. Sie widersprechen vollkommen dem statischen Aufbau der Altararchitektur und manifestieren nichts anderes als ein zähes Festhalten an der immer noch unerschwellig lebendigen, traditionellen Idee des Flügelaltars.

AA.c.7. Sempach Ende 16. Jh. (KK12)

Das Altarretabel ruht auf einer zweiteiligen Sockelzone. Ueber einer unteren Basis mit seitlichen Konsolen für zwei Standfiguren erhebt sich die Predella mit einem Tafelbild. Die halbrund geschlossene Mitteltafel des Retabels befindet sich in einem von Pilastern gerahmten portalbogenförmigen Aufbau mit profiliertem Architravabschluss. Darauf erhebt sich ein Aufsatz, welcher aus einer mittleren rundbogig geschlossenen Tafel zwischen s-förmig geschwungenen Giebelfragmenten besteht. Der wohl proportionierte architektonische Rahmen des Retabels hat eine unsymmetrische, einseitige Ergänzung in Form einer kleinen Seitenwange mit Tafelbildchen. Die ursprüngliche Idee eines Seitenflügels ist hier nun so weit zurückgebildet, dass sich der kleine Annex völlig harmonisch an die seitliche Rahmung anschmiegen kann und sich störungsfrei in die Gesamtsilhouette einfügt. Beherrschend ist das Altarblatt allein, welches eingepasst ist in eine klare, schlichte Rahmenarchitektur mit ebenfalls klarer Beschlagwerkornamentik. Rahmen und Gerahmtes stehen sich gleichwertig gegenüber.

Zusammenfassung

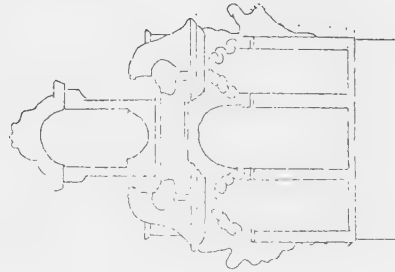
Sämtliche Retabel dieser zuletzt erörterten Gruppe sind trotz ihres unterschiedlichen Entwicklungsgrades - seien sie nun mehr oder weniger hochrenaissancemässig-italianisierend, manieristisch-gotisierend oder frühbarock - miteinander verwandt durch die Tatsache ihrer flügelartigen Seitenteile. Wie wir sehen konnten, erscheinen diese Seitenteile als grossflächige, feststehende Flügeltafeln, als seitliche Rahmentelle oder Architektur-elemente ergänzende Altarwangen und zuletzt in kaum noch in ihrer Ursprünglichkeit erkennbarer Form zusammengeschmolzenen Rahmenbeiwerks. Es manifestiert sich darin trotz aller neu gewonnener Vertrautheit mit den Vorbildern italienischer Herkunft weiterhin die starke Verbundenheit mit der eigenen formalen Tradition. Weiterhin bewährt sich die Stärke der eigenen künstlerischen Vergangenheit und ihrer formalen Gewohnheiten. Und wiederum drückt sich das Eigene darin aus, inwieweit aus den verstandenen und veränderten Vorbildern etwas gewonnen wird und in welcher Art und Weise sie mit dem Ueberlieferten in neue Verbindung und Uebereinstimmung gebracht werden können.



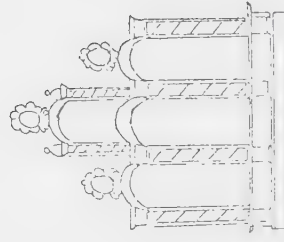
KK0
Bonn
St. Théodule
1640-44



KK2
Ettiswil
Beinhaus
(um 1600)



KK13
Wiler-vor-Holz
St. Maurice



KK1
Bugnei
St. Joseph
(um 1744)

6.5.2 BB. Aedikularetabel

- a.1. Ettiswil um 1600 (KK2)
- 2. Bonn 1640-44 (KK0)
- b.3. Wiler-vor-Holz 1655 (KK13)
- 4. Bugnei 1744 (KK1)

BB.a.1. Ettiswil um 1600 (KK2)

Die breite, relativ hohe Sockelzone des Altarretabels wird durch Pilaster in drei Felder aufgeteilt. Beschlagwerkornamente zieren die Pilasterfüllungen. Das Corpus des flachen Retabels wird durch vier korinthische Säulen mit bekränzten Schäften in drei Nischen geteilt. Die mittlere Nische ist höher und breiter als die beiden seitlichen. Ein breiter Architrav mit geraden Giebelfragmenten schließt die Seiten ab. Ueber der Mittelnische erhebt sich ein zweites Geschoss in Aedikulaform; korinthische Säulen tragen einen flachen Dreiecksgiebel über profiliertem Dachgesims.

Es handelt sich bei diesem Retabel nach oberitalienisch-lombardischem Vorbild um das Beispiel einer dreiteiligen Gehäusearchitektur, deren Mitte durch die Anordnung der Säulen und des Gebälkes betont wird. Das zweite schmalere Geschoss dient sowohl der Vertikalisierung des Aufbaus wie der nochmaligen Betonung der Mitte in Form eines bekrönenden oberen Aufzuges. Die Adaption dieser Triptychonform oberitalienischer Renaissance-Altarretabel musste dem an das dreiteilige Altarschema gewöhnten nordischen Altarbau-meister leichtfallen. Sie verlangte, abgesehen von der formalen Kenntnis der einzelnen Bauglieder, keine besondere Auseinandersetzung hinsichtlich des Problems der architektonischen Verarbeitung der Vorlage mit den herkömmlichen Konzeptionen.

BB.a.2. Bonn 1640-44 (KK0)

Das Retabel wird getragen von zwei geschnitzten Konsolen. Darüber liegt eine niedrige Sockelzone, welche mit Ornamentschnitzerei geschmückt ist. Das Mittelteil des Retabels ist dreigeteilt, jedoch ohne Säulen oder Pilaster. Der Rundbogen der mittleren Muschelnische für die dominierende Madonnenfigur ist so hoch wie die gebrochenen Gesimse der Seitenkompartimente. Darüber liegt ebenfalls ein Gesims, welches in Ergänzung mit den Giebelfragmenten über den Seitenteilen den Eindruck einer Attika erweckt. Auf den seitlichen Giebel-schenkeln befinden sich Konsolen mit akroterartigen Giebelfiguren. Die Bekrönung des Retabels besteht aus volutenförmigen, geschnitzten Pflanzenornamenten, welche den Sockel des Kreuzfixes flankieren. Die applizierte, reich vergoldete Ornamentdekoration des Retabels ist lebendig bewegt und ausserordentlich reichhaltig.

Von klarer Architektur kann an diesem Retabel kaum die Rede sein, dennoch ist es gekennzeichnet durch das Bemühen um die Erzeugung eines gehäuseartigen Figurschreines. Die Mittelnische wird betont durch die portalartige Rahmenform.

(187) cf. Altar des Bartolomeo Vivarini in der Frari-Kirche zu Venedig
(Bock - Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Gotik
und Renaissance, 1902. Abb. S. 105) 1482.

Der niedrige, breite Sockel und die stark auf die Mitte bezogenen seitlichen Architekturteile bewirken eine Konzentration auf die Mittelpartie, welche zudem durch die Gestaltung des Gebälkes und die Bekrönung akzentuiert wird. Die Giebelfiguren und das Kreuzifix erinnern in ihrem Aufstreben an gotische Gesprenge. Sie stehen in scharfem Gegensatz zu der Kompaktheit des Gesamtaufbaus. Die bewegte Dekoration trägt wesentlich zum Eindruck des Retabels bei, dessen architektonische Masse und eigentliche Aufbaustruktur fast völlig übermalt wird.

BB.b.3. Wiler-vor-Holz 1655 (KK13)

Dieses Retabel zeigt sich in seiner Gesamtstruktur der Aufbaukonzeption dem vorangegangenen eng verwandt. Im Unterschied zu jenem jedoch wird der eigentliche tektonische Aufbau stärker betont, besser und klarer gegliedert, der Ornamentschmuck zurückhaltender in Erscheinung gebracht.

Der Schrein, welcher auf einer Sockelzone mit appliziertem, geschnitzten Ornamentschmuck versehen ist, wird durch Pilaster in drei Nischen getrennt, deren mittlere mit der Figur der Madonna die beiden seitlichen in der Höhe leicht überragt und das Gebälk in der Mitte durchbricht.

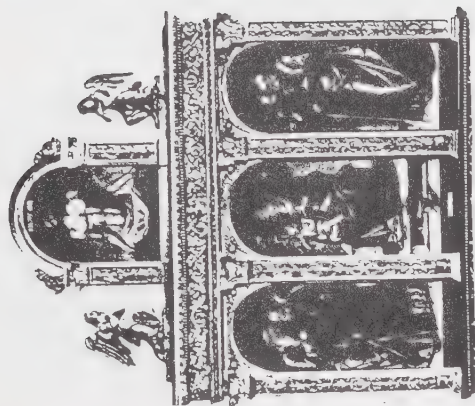
Als Bekrönung dient ein oberer Aufsatz mit einem Kreuzifix zwischen geschweiften, gebrochenen Giebelfragmenten. Auf diesen befinden sich je eine Giebelfigur und am oberen Ende eine dekorative Vase. Hierin zeigen sich wiederum Erinnerungen an die gotischen Traditionen, die allerdings bereits im wesentlichen den neuen Dispositionen der architektonischen Elemente untergeordnet erscheinen. Die Triptychonform mit der hierarchisch betonten Mittelnische ist umgeformt zur dreiteiligen Portalarchitektur nach italienischem Vorbild.

BB.b.4. Bugnei 1744 (KK1)

Als später Nachzügler ist dieses Altarretabel typologisch besonders bemerkenswert, insofern es ein mit den dekorativen Mitteln des Barocks gestaltetes Schema der italienischen Frührenaissance darstellt. Das Hauptgeschoss besteht aus drei Muschelnischen, welche von gedrehten, mit Laub umwundenen Säulen getrennt werden. Diese tragen ein den Rundungen der Nischen folgendes Gebälk mit Zahnschnittmuster. Das aedikulaförmige Giebelstück ist analog mit gedrehten Säulen und geschwungenem Gesims aufgebaut. Ein niedriger, ornamentierter Sockel trägt das Retabel.

Noch einmal zeigt sich der bleibende Hang zum alten Schema der Dreiteiligkeit, der sich hier in ganz ungewöhnlicher Art und Weise in der Wiedernahme des direkten Vorbildes italienischer Frührenaissancestruktur manifestiert (187).

cf. S. 99a, Ann. 187

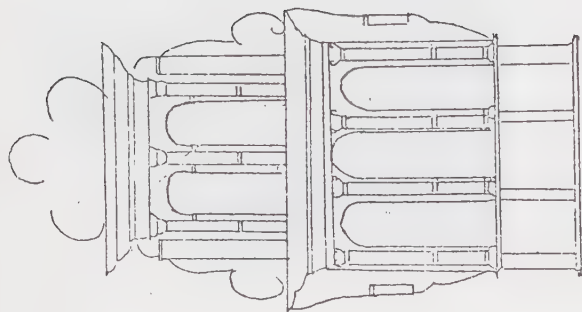


Bartolomeo Vivarini
Frari-Kirche
Venedig
1482

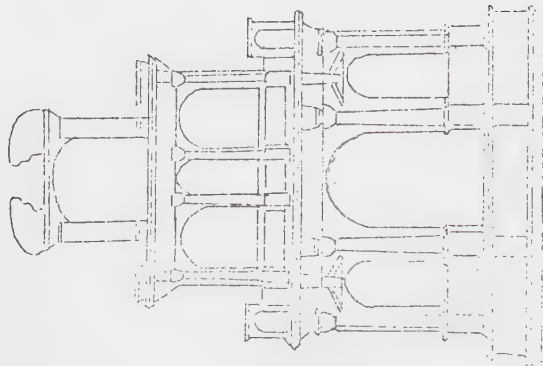
Zusammenfassung

Die Formen dieser Retabel zeigen mehr oder weniger gelungen das Bestreben, mittels betonter architektonischer Aufbauelemente - Sockel, Gebälk, Pilaster oder Säulen als Träger des Gebälk, Rund- und Dreiecksgiebel, ädikulaartige Aufsätze - Bauwerke mit Durchgangs- bzw. Portalcharakter zu errichten. Der Typus dieser Aedikularetabel entstand im späten 15. Jahrhundert in Italien.

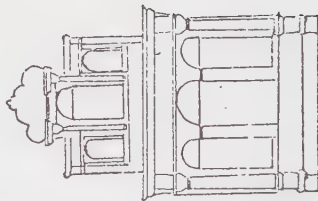
Nach diesem Vorbild versuchte nun der nordische Altarbaumeister neben mehr oder weniger verspielten Dekorationen und Architekturen ebenfalls zu einer monumentaleren, portal- oder fassadenhaften Wirkung zu gelangen und das Retabel als Bauwerk wirken zu lassen. In wenigen seltenen Fällen gipfelte dieser Versuch in den zwei- oder dreigeschossigen Nischenretabeln, die ein bewusstes Anknüpfen an die venezianischen und lombardischen Bauformen voraussetzen.



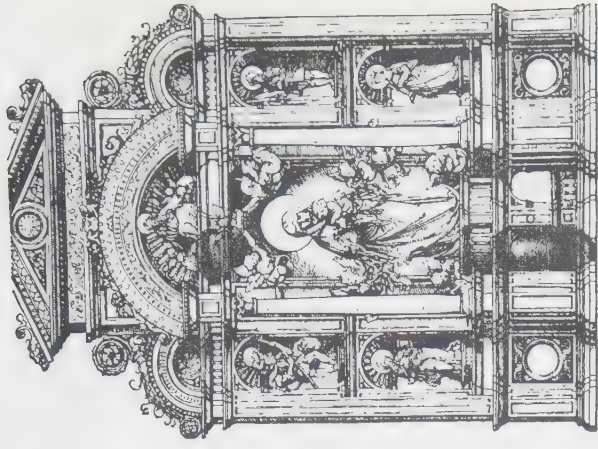
KK11
Ruswil
St. Ulrich
1593



KK3
Fribourg
St. Maurice
1602-24

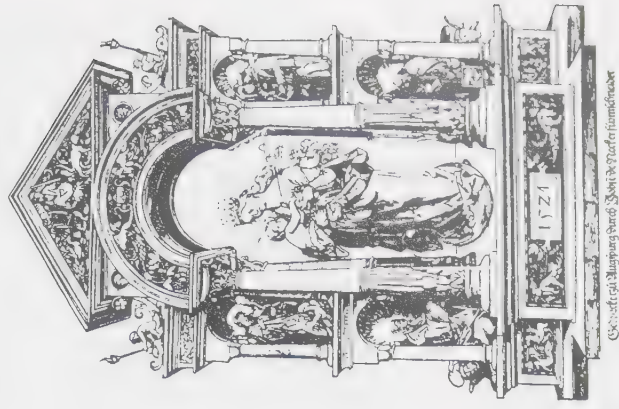


KK4
Fribourg
St. Léonard
1615-29



Altarentwurf
Albrecht Altdorfer c.1520

Grabmal Pietro Mocenigo
Pietro Lombardo 1481
SS. Giovanni e Paolo
Venedig



Altarentwurf
Hans Weiditz 1521

6.5.3. CC. Nischenretabel

- a.1. Ruswil 1593 (KK10)
- 2. Fribourg-St.Léonard 1615-29 (KK4)
- b.3. Fribourg-St.Maurice 1602-24 (KK3)

CC.a.1. Ruswil 1593 (KK10)

Das Retabel wird getragen von einer hohen, dreigeteilten Sockelzone über einer Stufenbasis. Das Hauptgeschoss ist geformt aus drei gleichwertigen Nischen, welche durch vier ionische Säulen mit Beschlagwerkornamenten und Kannelüren getrennt sind. Die mittlere Nische ist um ein Weniges höher als die seitlichen und statt mit einem einfachen Profil ist der Rundbogen mit einer Muschelnische gebildet. Ein gerades Gebälk liegt über der Architravzone.

Das Obergeschoss besteht aus zwei Nischen, deren Aufbau analog jenem des Hauptgeschosses gebildet ist. Ein volutenförmiger Aufsatz dient als Bekrönung. Die Seiten beider Geschosse werden mit geschnitzten Voluten und kleinen Konsolen mit Statuetten geziert.

Der straffe Aufbau dieses Retabels mit Nischen und Säulen ist angeregt von italienischen Rahmenformen. Die Belebung der Wand geht von der Fläche aus. Sie wird aufgelöst in eine mehrgeschossige Fassadenarchitektur mit Oeffnungen für die Standfiguren, rahmende und teilende Gesimse, Pilaster und Säulen. Wichtig für die Entwicklung dieser Vorstellung waren vor allem die venezianischen und lombardischen Wandnischengräber in einer Arkade. Die Vermittlung dieser Form ist nicht unmittelbar gewesen, sie geschah zum grössten Teil durch Malerei und Graphik (188).

CC.a.2. Fribourg-St.Léonard 1615-29 (KK4)

Das Hauptgeschoss des Retabels wird gebildet aus drei Muschelnischen. Die innere Trennung erfolgt durch flache, ornamentierte Pilaster. Aussen werden sie eingerahmt durch zwei glatte, korinthische Säulen auf Konsolen der niedrigen Sockelzone. Sie tragen ein gerades, seitlich ausladendes Gebälk.

Die zentrale Nische des Obergeschosses wird von zwei analogen Säulchen flankiert, welche wiederum als Stütze für ein gerades, ausladendes Gebälk dienen. Die geschwungene Bekrönung ist ein späterer Zusatz, ebenso wie ein Grossteil des dekorativen Ornamentschmuckes. Die Mittelnische des Obergeschosses ist flankiert von niedrigeren Kompartimenten mit halbrund geschlossenen Tafelbildern. Die Vasen auf den Enden stammen ebenfalls von der Ausschmückung des Retabels im 18. Jahrhundert.

Wie bei dem vorangegangenen Retabel haben wir es wiederum mit einer Fassadenkonstruktion mit Figurennischen nach italienischem Vorbild zu tun. Stärker als bei jenem wird die Horizontalgliederung durch das breite Hauptgesims betont. Die flache Sockelzone verleiht dem Retabel eine grössere Ausgewogenheit

(189) Interessant ist eine Gegenüberstellung mit einem früheren deutschen Beispiel der Auseinandersetzung mit dem Vorbild einer italienischen, mehrgeschossigen Pilaster- und Nischenarchitektur. Trotz der völligen Ablösung von der gotischen Tradition zeigt sich noch die ganze Unsicherheit des nordischen Künstlers im Umgang mit den neuen Renaissanceemotiven; Hochaltar Haimpertshofen, Mitte 16.Jh. (Hoffmann - Bayrische Altarbaukunst, Abb. 81. Versuch einer Rekonstruktion.)

als es bei dem letzten Retabel mit dem hohen Unterbau der Fall war. Der zusätzliche Ornamentschmuck stört leider etwas von der schlichten Klarheit des Gesamtaufbaus.

CC.b.3. Fribourg-St.Maurice 1602-24 (KK3)

Dieses Retabel stellt einen der Höhepunkte der Altarbaukunst in der Schweiz dar. Obwohl es als solches einen der markantesten Punkte auf dem Wege der Entwicklung zum Barock hin darstellt, blieb es einzig und ohne Nachfolge. Alleine gewisse Formen der Ornamentik und verschiedene charakteristische Elemente der plastischen Figuren finden sich in den Werken der Reyff wieder.

Der Gesamtaufbau des Retabels stellt eine Portikusarchitektur mit drei Geschossen dar. In der Mitte der Sockelzone befanden sich früher (bis 1744) zwei Reliefs. Das erste Geschoss wird durch vier korinthische Säulen auf hohen Sockeln in drei Nischen geteilt. Die mittleren Säulen sind ganz, die äusseren am unteren Drittel mit Akanthusblättern, Beeren- und Granatschmuck ummantelt. Die mittlere der drei Nischen ist flach, höher und breiter als die beiden tiefen seitlichen, welche von je einem gebrochenen Dreiecksgiebel und einer geschwungenen Konsole überragt werden. Darüber liegt eine Architravzone mit verkröpftem Gebälk. Es ist verziert mit Engelnköpfen, Perlstäben, Zahnschnittfries und kleinen Medaillons.

In den Konsolen für die beiden äusseren Säulen sind je eine kleine Nische für eine Statuette.

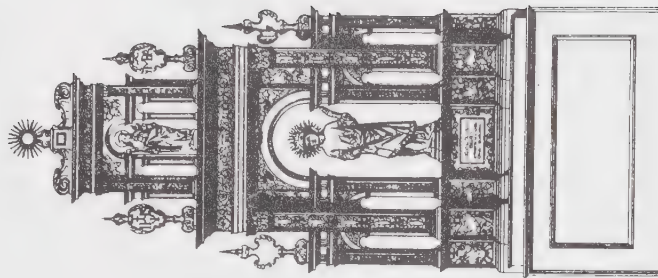
Die zweite Etage des Retabels wiederholt in schmalerer und weniger hoher Form die Anlage des ersten Geschosses. Hier ist allerdings die mittlere Nische für eine Standfigur schmäler und die seitlichen für je eine Zweiergruppe entsprechend breiter. Die Säulen und Säulenschäfte sind kanneliert. Auf zwei Konsolen mit portalbogenförmigen Nischen stehen je eine Statue auf den äusseren Enden des Gesimses.

Die dritte Etage besteht aus einer flachen Nische mit Laubwerk am oberen Rand. Die seitlichen Stützen sind durch je eine Standfigur ersetzt. Auf den Enden des Gebälkes stehen wiederum zwei Figuren auf Konsolen. In der Mitte des segmentbogenförmigen, gesprengten Giebels befindet sich ein Pelikan.

Der mehrstöckige Aufbau des Retabels zeigt eine strenge Architektur mit Säulen und Gebälk, tiefen Nischen mit freiplastischen Figuren und Gruppen. Die höchst ausgewogene Verbindung von Architektur und Plastik, sauber voneinander geschieden, ergibt ein Bild von hervorragender Klarheit. Das Retabel stellt einen Gipfel in der Entwicklung der Nischenform dar, die gute Kenntnis italienischer Vorbilder ist Voraussetzung. Die Gewohnheiten der mittelalterlichen, gotischen Altaranlage sind vollständig verlassen (189).

Zusammenfassung

Charakteristisch für diese Altarkompositionen ist das Erfassen der Architektur als einheitliches Ganzes. Hinter dieser Konzeption steht der Gedanke einer Fassadenkonstruktion. Eine gewichtige Funktion im Aufbau nimmt die Säule ein, die mehr und mehr in ihrer Tragfunktion in Erscheinung tritt. Die Vertikalgliederung des Altarbauwerks erfolgt durch Verblendung von Sockeln, Säulen, Pilastern, Portal- und Nischenöffnungen mit reichen Rahmen und Bekrönungen. Die Horizontalgliederung erfolgt mittels profilierten, vertikal gegliederten Gebälk.



Haimpertshofen
Hochaltar
Mitte 16. Jh.
Rekonstruktionsversuch

7. Analyse der Aufbaustrukturen

7.1 Rahmenarchitektur

Abgesehen von stilistischen Veränderungen von Malerei und Plastik, sowie der fast durchweg dem Formschatz der Frührenaissance entnommenen Ornamentik, werden im Rahmenaufbau Elemente verwendet, die mehr und mehr renaissance-mässigen Formen entsprechen. Nachdem, abgehend vom gotischen Schreingehäuse, zunächst auf die einfache Leistenrahmenfassung zurückgegriffen wird, entwickelt sich diese in zunehmendem Masse wieder zu einer Rahmenarchitektur in Form einer renaissancemässigen Portal- und Aedikulabildung.

Ueberblick über die wesentlich veränderten Aufbauelemente der Schreinarchitektur:

A. Traditionelle Grundstruktur des geschnitzten Flügelretabels

1. Vaduz (K22)	Aufsatzlünette
2. Hermetschwil (K6)	Aufsatzlünette portalbogenförmige Rahmenfassung der Mitteltafel Predellengestaltung
3. SLM 2839 (K26)	Aufsatzlünette Predellengestaltung
4. Luzern Slg.Büel (K8)	Aufsatzlünette
5. Surin (K20)	Architravabschluss Predellengestaltung
6. Segnes (K18)	Architravabschluss Arkaden und Pilaster im Schrein Predellengestaltung
7. SLM IN 66 (K27)	Lisenen zwischen Schrein und Flügeln
8. Valé (K23)	Predellengestaltung

B. Traditionelle Aufbaustruktur unter Verwendung renaissancemässiger Aufbauelemente

1. SLM Dep. 64 (K28)	Rundbogenschrein Pilaster Predellengestaltung
2. Mels (K10)	Aufsatzlünette Pilaster, Lisenen Predellengestaltung
3. Sempach (K19)	Aufsatzlünette Pilaster antikisierendes Gebälk Predellengestaltung
4. Rapperswil (K14)	Aufsatzlünette Säulen, Konsolen antikisierendes Gebälk

5. Rapperswil (K15)

Aufsatzlunette
Konsolen, antikisierendes Gebälk
Figurennischen

6. Surin (K21)

gesprengter Dreiecksgiebel
Pilaster, antikisierendes Gebälk
Predellengestaltung

7. Beinwil (K0)

gesprengter Dreiecksgiebel
antikisierendes Gebälk
Predellengestaltung

8. Brigels (K1)

gesprengter Dreiecksgiebel
portalbogenförmige Rahmenfassung
der Mitteltafel
Predellengestaltung
Flankenschmuck

9. Disentis (K5)

gesprengter Dreiecksgiebel
antikisierendes Gebälk
Schreinarkaden

10. Masescha (K9)

gesprengter Dreiecksgiebel
Pilaster, Konsolen, antikisierendes
Gebälk
Predellengestaltung

11. Vals-Leis (K24)

gesprengter Dreiecksgiebel
Architrav, antikisierendes Gebälk
portalbogenförmige Rahmenfassungen
der Einzeltafeln

12. Pleiv (K13)

Säulen, Pilaster, Konsolen
antikisierendes Gebälk

13. Rapperswil (K16)

Dreiecksgiebel
Schreininnenrahmung

C. Renaissanceretabel

1. Chur (K2)

portalbogenförmige Rahmenfassung
aller Tafeln
Säulen, Pilaster, Konsolen, antiki-
sierendes Gebälk
Flankentafeln anstelle von Flügeln

2. Disentis (K3)

portalbogenförmige Rahmenfassung
aller Tafeln

4. Lumbrein (K7)

Säulen, Pilaster, Hermenpilaster,
Konsolen, antikisierendes Gebälk
Flankentafeln anstelle von Flügeln

5. Welschenrohr (K25)

gesprengter Dreiecksgiebel
aedikulaförmige Rahmenfassung
Säulen, Konsolen, Gebälk
Flankentafeln

Dreiecksgiebel
Pilaster, Architrav, antikisierendes
Gebälk
flügellos

6. Nottwil (K12)

Dreiecksgiebel
Säulen, antikisierendes Gebälk
portalbogenförmige Innenrahmung
Konsolen
Predellengestaltung
flügellos

E. Sonderform

Sarnen (K17)

Aufsatzlunette
Fries
flügellos

Die Übersicht verdeutlicht, dass sich abgesehen von den Veränderungen und Umformungen der Gesamtform der Retabeltypen (Proportionen, Zusammenhang der Einzelteile, Beziehungen zwischen Bildinhalt und Rahmenarchitektur) einige hauptsächliche und charakteristische Erneuerungen herauskristallisieren lassen. Das zeigt sich zunächst im Detail der Rahmengestalt, in ihrer ornamentalen Behandlung und Ausarbeitung. Für die Rahmung des Schreines bzw. des Altarblattes und ihre architektonischen Aufbauelemente werden in zunehmendem Masse antikisch-renaissancemässige Motive verwendet. Die Umgestaltungen von Aufsatz und Predella wirken sich auf die übrigen den Schrein gestaltenden und umgebenden Elemente aus, was zu einer neuen Strukturgebung führt. Die Flügel nehmen die Form von Flankentafeln respektive Seitenrahmen an, oder sie fallen gänzlich weg.

(190) cf. Lübcke, W. - Geschichte der Renaissance in Deutschland. 1981, S. 48

(191) cf. Paatz, W. - Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963
- Trippps, M. - Hans Multscher, seine Ulmer Schaffenszeit. Weissenborn 1969

(192) z. B. bei Ivo Strigel: Altar der Pfarrkirche von Disentis von 1489 (KD GR V, Abb. 90), Altar aus St. Maria Calanca im Historischen Museum von Basel (KD GR VI, Abb. 345). - Veit Stoss: Krakauer Marienaltar von 1477-89 und Bamberger Altar von 1523/25 (Barthel, G. - Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten. München 1944, Abb. 1. - Keller, H. - Veit Stoss. Der Bamberger Marienaltar. Stuttgart 1959)

Bei letzterem sind zudem segmentförmige Aufsätze über den Flügeln und ein kleeblattförmiger über dem Schrein geplant gewesen. cf. Riss des Krakauer Archäologischen Institutes der Universität. (Keller, op.cit. Abb. 1)

(193) cf. Arm. 176

(194) z. B. Altar der Pfarrkirche von Almens, Ende 15. Jh. Suermondt Museum Aachen (KD GR III, Abb. 85). Altar der Pfarrkirche von Eschenbach 1507 (KD SG IV, Abb. 27)

(195) z. B. Altar der Kapelle St. Jakobus d. Ae. in Acla um 1510/20 (KD GR V, Abb. 153). Altar der Kapelle St. Martin in Brigels von 1518 (KD GR IV, Abb. 139). Altar der Pfarrkirche von Brienz um 1519 (KD GR II, Abb. 333).

7.1.1 Aufsatz

Es kommen fünf verschiedene Formen der Aufsatzgestaltung vor: (in der Abfolge ihrer Häufigkeit) Lünette, gesprengter Dreiecksgiebel, flaches Gebälk, Aedikula, Dreiecksgiebel.

1. Lünette

Hermetschwil (K6), Luzern Slg. Büel (K8), Mels (K10), Rapperswil (K14, K15), Sarnen (K17), Sempach (K22), Vaduz (K22), SIM 2839 (K26)

Die Form des lünettenförmigen Aufsatzes tritt am häufigsten auf. Die Lünette wird verwendet als Bekrönung eines Schreinretabels im Sinne einer Stabilisierung der Schreinarbeit. Die geschlossene Form bewirkt eine obere harmonische Abrundung der Gesamterscheinung.

Das Motiv des Rundbogens ist während der Gotik im Norden nie aufgegeben worden. Es tritt nicht nur als Stilmittel zur Darstellung älterer, historischer Bauten auf, sondern auch als Rahmenform. Diese Vorliebe für den Rundbogen hat der Norden mit der italienischen Renaissance gemeinsam (190).

Im gotischen Altarretabel findet die Form ihre Verwendung zunächst als innere Rahmenfassung und schliesslich auch als Form des Schreingehäuses selber. Die Bogenform im Schreinninneren führte Hans Multscher im Kargretabel des Ulmer Münsters (1433) in Süddeutschland ein (191). Dieses Rahmenmotiv im Rechteckschrein bleibt in unterschiedlicher Ausbildung bis in die Spätgotik in Süddeutschland gebräuchlich (192). In dieser Verwendung zeigt sich eine Möglichkeit der formalen Abwandlung, indem die dem Rechteck eingeschriebene Rundbogenform über den Rahmen hinaustritt und dem Schrein die entsprechende Rundbogenform gibt (193). Eine zweite Möglichkeit ergibt sich dadurch, dass die rechteckige Schreinform erhalten bleibt und der Rundbogen in der Form des Aufsatzes, also als Lünettenaufsatz, verwendet wird.

Eine andere Variante der Bildung des rechteckigen Schreines ist seine Bereicherung durch eine rechteckige Ueberhöhung der Mitte (194). Als Innenrahmung kann die Form des Kleeblattbogens vorkommen. Im weiteren Verlauf der Entwicklung drängt dieser nach aussen und bestimmt die Form des Schreines (195). Aus dieser Form ergeben sich abermals die Möglichkeiten einer Retabelform in Gestalt eines einfachen, rundbogig geschlossenen Schreines oder des rechteckigen Schreines mit aufgesetzter Lünette.

Dies macht deutlich, dass die immanenten Entwicklungstendenzen der spätgotischen Rahmenformen parallel verlaufen zu den Vorstellungen antisch-renaissance-mässiger Motive. In diesem Sinne ist es möglich, ein Verständnis für die neuen Formen und deren bereitwillige Aufnahme vorzusetzen, da im Rahmen der eigenen Anwendung von Motiven Tendenzen bestanden, die letzten Endes einer renaissance-mässigen Stilform entsprachen.

2. Gesprengter Dreiecksgiebel

Beinwil (K0), Brigels (K1), Disentis (K5), Lumbrin (K7), Masescha (K9), Surin (K24), Vals-Leis (K24)

Der gesprengte Dreiecksgiebel tritt fast ebenso häufig auf wie die Lünette. Er stellt eine Form dar, die in der gotischen Altarbaukunst und deren Fortmenschung nicht vorkommt, sondern jenem des Manierismus entstammt und als Novum aufgenommen ist.

- (196) Es ist fraglich, ob Rapperswil (16) nicht ursprünglich auch eine Lünette besass, die der Restaurierung von 1640 zum Opfer gefallen ist. Die Beschneldung der bildlichen Darstellung könnte dafür sprechen.
- (197) Eine Sonderform böhmischer Retabel verwendet den dreieckigen Aufsatz. Cf. Altar aus Zvíkov um 1500 (Denkstein-Mantóus - Südböhmische Gotik. Prag 1955, Abb. 106.
S.a. Schultz, K. - Studien zum deutschen Altar des späteren Mittelalters. Heidelberg 1938, s. 127.)
- (198) z. B. Maximilian hört die Messe in Augsburg, Holzschnitt um 1518, Wien, Graphische Sammlung der Albertina, Inv. Nov. 1949/416 (Ausst. Kat. Maximilian I, Innsbruck 1959, Abb. 74). Altarentwurf des Albrecht Altdorfer um 1510/15, Inv. Nr.: K.I.: 386 (V. a8)
(Dornik-Eger, H. - Albrecht Dürer und die Druckgraphik Maximilians I. Wien 1971. Abb. 28)

Er stellt ein wesentliches und charakteristisches Motiv dar, und es ist im Endeffekt nicht verwunderlich, wenn er dem Formwillen des Altarbaumeisters in seiner traditionellen Bindung an das herkömmliche Schreinschema entgegenzukommen scheint. Emporstrebende Bewegungstendenz, Durchlässigkeit und spitze Endigung bleiben bewahrt. Durch die gebrochene Linie der Giebelschenkel wird dem Aufsatz die lastende Schwere genommen. Die Öffnung nach oben ergibt eine Aufwärtsbewegung. Dies musste dem an das offene, aus Einzelteilen bestehende Gesprenge gewöhnten künstlerischen Empfinden entsprechen können. Das Motiv der spitzen Endigung, welches durch das Gesprenge angestrebt wurde, ist in der Dreiecksform des Aufsatzes erhalten.

Mit der Verwendung dieser Giebelform ist gleichzeitig ein weiterer Schritt zur Akzentuierung des architektonischen Rahmenbaus erreicht. Die Funktion des Giebels liegt massgeblich in der Erzeugung einer stabilen Bedachung des Rahmengeräuses.

3. Flaches Gebälk

Segnes (K18), Surin (K20), SLM IN 66 (K27)

Dem gotischen Flügelretabel liegt die flach geschlossene Rechteckform zugrunde. In der Gestaltung dieser Retabel wird nun die Form des antikischen Gebälkes angenommen, welches Architravcharakter besitzt. Dadurch erfolgt eine Annäherung an eine Art von Bausystem für die Rahmenfassung.

4. Aedikula

Chur (K2), Disentis (K3), Pleiv (K13)

Die Form der Aedikula wiederholt die architektonische Rahmengestalt der übrigen Aufbauelemente. Einerseits spiegelt sich darin das Prinzip der gotischen Schreinbekrönung durch Gesprenge, welches hier nun in die architektonische Form des antikisch-renaissancemässigen Gehäusebaus übersezt erscheint. Andererseits zeigt sich auch noch die Verwandtschaft mit der Form des gestaffelten Schreinretabels. Aus der rechteckigen Ueberhöhung der Mitte des Schreines hat sich die Idee einer architektonisch selbständigen Aufsatzform ableiten lassen.

5. Dreiecksgiebel

Nottwil (K12), Rapperswil (K16) (196), Welschenrohr (K25)

Das Motiv des Dreiecksgiebels ist im Formengut des gotischen Retabelaltars nicht ungebräuchlich. Die Form des dreieckigen Schlusses kommt in der Schreinform selber vor, namentlich im Typus des Tabernakelretabels. Seine Aufnahme in die renaissancemässige Aufbauform bedeutet keine entscheidende Veränderung (197). Gegen Ende der Spätgotik kommt die Giebelform im Rahmen der antikisierenden Tempelfront gleichzeitig neben der Form der Portallösung, architektur vor (198).

(200) op. cit. S.

(201) Beinwil (K0), Brigels (K1), Chur (K2), Disentis (K3, K5), Hermetschwil (K6), Lumbrein (K7), Luzern Slg. Büel (K8), Mutschnengia (K11), Rapperswil (K14, K15), Sarnen (K17), Segnes (K18), Sempach (K19), Surin (K21), Vaduz (K22), Valé (K23), SLM 2839 (K26), SLM IN 66 (K27)

(202) Masescha (K9), Mels (K10), Nottwil (K12)

(203) Pleiv (K13), Surin (K20), SLM Dep. 64 (K28)

(204) Inschriften: Hermetschwil (K6), Pleiv (K14), SLM Dep. 64 (K28)
schmucklos: Masescha (K9), Surin (K20)

7.1.2 Flügel

Die Art und Weise der Flügelbehandlung ist wenig differenziert und zeigt im Falle aller Flügelschreinetabel die Anwendung einer einfachen Leistenrahmung in unterschiedlicher Breite und Profilierung. Das Retabel von Mels (K10) bildet eine Ausnahme, insofern auf den Flügelaussenseiten die Leisten ergänzt werden durch eine auf die Gesamtkonstruktion bezogene Pilasterapplikation. Ihrem architektonischen Typus entsprechend zeigt die Behandlung der Seitenflanken bei den Tafelretabel eine der Gesamtkonzeption folgende Rahmenarchitektur. Diese untergeordnete Bedeutung hinsichtlich einer spezifischen Flügelbehandlung für die Ausbildung eines bestimmten Altarretabeltypus innerhalb der Flügelschreine, betont die Tatsache, dass den Flügeln im wesentlichen ausser einer funktionellen und inhaltlichen Ergänzung des Mittelteils keine selbständige Rolle zukommt. Diese ist allerdings von so entscheidender Wichtigkeit, dass auch da, wo die Funktion als solche fällt, feststehende Flügeltafeln und Flankenteile lange weiterhin das Bild des Altarretabels bestimmen.

Schultz (199) behandelt in seiner Typologie ausschliesslich Schreinform und -gestaltung, da den Flügeln vornehmlich ergänzende Funktion zukommt (200). Für das Flügelfretabel mag diese auf die rahmende Funktion der Flügel beschränkte Betrachtung m. E. nicht gerechtfertigt erscheinen. Doch gilt die Tatsache für die Entwicklung der Flügel im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Die Flügel rücken immer näher an den Schrein und nehmen in der Form der Flankentaafeln Rahmenform an.

7.1.3 Predella

Die Behandlung der Predella zeigt im Vergleich mit jener der spätgotischen Altarretabel kaum wesentliche Veränderungen. In den meisten Fällen (bei 20 Retabeln) bleibt sie selbständiges Aufbauelement der Schreinkonstruktion ohne weitere Integration in die Rahmenarchitektur (201). In drei Fällen ist sie als Sockelgeschoss, welches einen Teil der Rahmenarchitektur bildet, in die Gesamtarchitektur integriert (202). In drei Fällen ist sie Teil der Bildrahmung (203). Als Schmuck der Predellenfront werden zum grössten Teil herkömmliche szenische Motive verwendet. Neu ist die Verwendung von Inschriften und die schmucklose Sockel- und Rahmenform (204). Eine inhaltliche Variante stellt die Predella von SLM IN 66 (K27) mit der Wappenreihe der Stifterfamilie dar.

Im Grossen und Ganzen kann man sagen, dass die Predella zur Charakterisierung der Gesamterscheinung der Retabeltypen von sekundärer Bedeutung ist. Ihre funktionelle Bedeutung verliert sich in zunehmendem Masse mit dem Aufgeben der Verschlussbarkeit durch die Flügel. In demselben Masse wie die Flügel mehr und mehr als Flankenteile respektive Rahmenschenkel fungieren, verliert die Predella ihre eigentliche Gestalt und wird ebenfalls zum Rahmenteil bzw. Sockelgeschoss der Rahmenarchitektur.

Zudem korrespondieren die Predella und die Gestalt der Bekrönung. Die Veränderung der Aufsatzform fordert eine ausgleichende Anpassung der Predellenzone. Mit zunehmender Formgebung des Aufsatzes als Bedachung wird die Predella Sockel.

- (205) In 19 Fällen in geschnitzter, in drei Fällen in gemalter und geschnittener Form, in weiteren drei Fällen in gemalter Form.
- (206) Architravfriese: Chur (K2), Disentis (K3, K5), Mutschnengia (K11), Pleiv (K13), Rapperswil (K14, K15), Welschenrohr (K25).
 Pilaster- und Konsolfüllungen: Brigels (K1), Chur (K2), Disentis (K3), Masescha (K9), Mels (K10), Nottwil (K11), Pleiv (K13), Rapperswil (K14, K15), SLM Dep.64 (K28).
 Säulenverkleidungen: Chur (K2), Disentis (K3), Nottwil (K12), Pleiv (K13), Rapperswil (K14, K15).
 Einzelelemente, Pflanzenranken: Disentis (K3), Mutschnengia (K11), Nottwil (K12), SLM Dep.64 (K28), SLM 2839 (K26), SLM IN 66 (K27).
 Engelköpfe und -grotesken: Disentis (K3), Lumbrein (K7), Pleiv (K13), SLM 2839 (K26).
 Abstrakte Muster, Kannelüren: Disentis (K3), Lumbrein (K7), Masescha (K9), Pleiv (K13), Sempach (K12).
 Perl- und Eierstab (vereinfacht): Chur (K2), Disentis (K3), Hermettschwil (K6), Lumbrein (K7), Masescha (K9), Pleiv (K13), Sarnen (K17), SLM 2839 (K26), Luzern Slg.Büel (K8).
 Zahnschnitt (vereinfacht): Beinwil (K0), Brigels (K1), Disentis (K3), Mels (K10), Segnes (K18), Sempach (K19), Surin (K21), Vals-Leis (K24), Welschenrohr (K25).
 Schuppenmuster: Lumbrein (K7), Pleiv (K13).
 Muschel- und Halbkreisfries: Luzern Slg. Büel (K8), Sarnen (K17).
 Blüten und Sterne: Chur (K2), Mels (K10), Mutschnengia (K11), Surin (K21).
 Ausserdem Ornamentschmuck in Form selbständiger à-jour-geschnittener Rahmenattribute, Pflanzenranken, Delphin- und Engelsgrotesken: Chur (K2), Disentis (K3), Hermettschwil (K6), Lumbrein (K7), Rapperswil (K16), SLM IN 66 (K27), Luzern Slg.Büel (K8).
- (207) "Direkte Kopien italienischer Vorlagen bei deutschen Stechern sind vor 1550 mit Ausnahme von Hopfer überaus selten. Die Benutzung von Einzelmotiven nachzuweisen gelingt nicht selten, aber die wenigen Fälle, in denen ein Zusammenhang über jeden Zweifel steht, beweisen nur, wie frei man mit den fremden Anregungen schaltete." Lichtwark, A. - Der Ornamentstich in der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888. S. 8.
- (208) cf. Theodor Hetzer - Aufsätze und Vorträge. Bd. II. Leipzig 1957, S. 59ff.

Neben Malerei, Plastik und architektonischer Rahmenfassung spielt die ornamentale Gestaltung des Altarretabels eine nicht unerhebliche Rolle. In diesem Bereich wurden die ersten Schritte zur Aufnahme neuer Formen im Renaissancestil gemacht, hier vermochte sich der neue Stil am ehesten vollständig durchzusetzen. In keinem der Altäre haben sich reine gotische Schmuckformen im ornamentalen Beiwerk erhalten. Einzig die Altäre von Rapperswil (K14, K15, K16) beweisen in der Bewahrung der damasierten Goldgründe ihren Hang zur gotischen Tradition. Daneben aber zeigt der geschnittene Rahmenschmuck Frührenaissanceornament. In Surin (K20) haben wir eine Vermischung von gotischen und antiken Ornamentformen. Alle anderen Altarretabel verwenden ausschliesslich Ornamentschmuck, dessen Motive dem klassisch-antiken Formen gut entlehnt sind (205).

Das Ornament findet Verwendung als schmückendes Beiwerk und Auflockerung einfacher Rahmenleisten (gegebenenfalls mit Andeutung einer architektonischen Form) und architektonischer Einzelelemente einer differenzierten Rahmenarchitektur. Die Mehrzahl der Flügelretabel ist relativ sparsam in der Anwendung des ornamentalen Beiwerks. Je differenzierter die Form der architektonischen Rahmenbildung ist, desto reichhaltiger auch das schmückende Ornament (206).

Die Verwendung der antiken Ornamentik im Norden beruht weniger auf direkter Anlehnung und Nachahmung italienischer Vorbilder, als vielmehr auf freier Anwendung der fremden Anregungen (207). Die Verwendung von Rankenwerk mit Fabelwesen, Tieren, menschlichen Figuren und Engeln war während des ganzen Mittelalters gebräuchlich. Als gewichtigem Dekorationsmotiv kommt dem Ornamentschmuck in der italienischen Renaissance besondere Bedeutung zu, die vom Norden bereitwillig nachempfunden wurde (208).

8. Beurteilung der Retabelformen

Es zeigt sich, dass zu einem grossen Teil die Grundstruktur des gotischen Altarretabels nahezu unverändert bewahrt bleibt. Das Aufbauprinzip in Form von Predella, Schrein mit Flügeln oder Flankentafeln und Aufsatz besteht in dieser Anlage weiter, aber unter zunehmender Hinwendung zu einer Aufhebung der klaren Unterscheidung zwischen den einzelnen Baugliedern. Ausserdem zeigt sich die Tendenz, die bildliche Darstellung und die Rahmenarchitektur in ein harmonisches, einheitliches Gesamtbild zu bringen.

Neu gestaltet sich die formale Behandlung der rahmenbildenden Aufbauelemente. Als beherrschende architektonische Form tritt das Motiv des Rundbogens auf. Die Rahmenfassung nimmt Portalcharakter an mit tragenden Säulen, Halbsäulen oder Pilastern, mit Gebälk und Aufsatz in Form von Lünette, Aedikula oder Dreiecksgiebel.

Die grundlegende Fragestellung ist folgende: Ist das Altarretabel des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu verstehen als letzte und abschliessende Entwicklungsstufe der Tradition des gotischen Flügelretabels oder wird eine eigenständige, neue Form im Sinne einer renaissancegemässigen Entwicklung erreicht und somit eine Zwischenstufe, in der sich die Keime für eine formale Weiterentwicklung darüberhinaus spüren lassen? Die Antwort muss in beiden Fällen positiv ausfallen.

Grundsätzlich Neues zeigt keiner der Altäre, sämtliche Elemente lassen sich aus dem gotischen Altarretabel ableiten. Die Formen der italienischen Renaissancekunst werden vorbildlich, wo sie den eigenen Motivationen entsprechen. Ihre Aufnahme erfolgte als Assimilation innerhalb des eigenen Formenschatzes und der traditionellen Retabeltypen. Eine Veränderung der künstlerischen Erscheinungsform wurde nicht durch einen Einbruch fremder Formen hervorgerufen, sondern diese wurden im Rahmen des eigenen künstlerischen Formwillens und der Tradition akzeptiert und in diesem Sinne angewandt und verarbeitet. Keinem der Altarretabel gelingt es vollständig, sich von der herkömmlichen Struktur zu entfernen und ein grundsätzlich neues Bild zu prägen. Dennoch zeichnen sich daneben Tendenzen ab, welche eindeutig eine neue Konzeption vertreten und über diese hinaus richtungsweisend (209).

Der Typus des Flügelaltars bleibt erhalten, indem seine Rahmenfassung mit den Stilmitteln der Renaissance gebildet wird. Die Struktur als solche bleibt mehr oder weniger unangetastet. Die entscheidende Veränderung erfolgt ausschliesslich durch die architektonische Rahmenfassung (210). Die Gestaltung des Schreines geschieht unter Einbeziehung von Predella und Bekrönung in das organische Gebilde einer Rahmenarchitektur, an welche weiterhin seitlich Flügel angebracht wurden. Diese Zweierform ist symptomatisch für die Durchdringung des gotischen Systems mit den Bauelementen der Renaissance. Nach der Aufnahme des Formenschatzes der Renaissanceornamentik werden auch architektonische Bauelemente an Stelle notwendiger und wünschenswerter Formenveränderungen aufgenommen.

Die flügellose Form des Altarretabels mit seitlichen Flankentafeln stellt eine Verbindung von Schauwandaltar mit Schreinaltar dar und damit eine neue Erscheinungsform. Beherrschend ist das Altarblatt in seiner Rahmenarchitektur aus Portalkonstruktion mit Giebel und Sockelzone. Tafelaltar und Schrein sind verschmolzen, indem das Prinzip der Flügeltafeln aufrechterhalten bleibt, ohne Verzicht auf die Neugestaltung der einzelnen Bauglieder. Die neue Idee ist die der Aedikula mit offenem Portal, tragenden Säulen mit Gebälk und segmentbogenförmigem, dreieckigem oder als Frontispiz gebildetem Giebel.

(209) "Wiewohl der Altar, selbst bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein, als mittelalterlich-gotisch bezeichnet werden muss, so wirken doch bei ihm nach den verschiedenen Richtungen mancherlei Momente zusammen, welche auf den Anbruch einer neuen Stilphase hinweisen, die aus der deutsch-mittelalterlichen Kunst sich herausbildend und zunächst ohne jegliche Beeinflussung Italiens aus inneren, rein künstlerischen Gründen hervorgeht."

Hoffman, R. - Altarbau im Erzbistum München und Freising. Tübingen 1905, S.8.

(210) Ein interessantes Beispiel ist der Flügelaltar der Donauschule in Wien um 1520/30. Inv. 5010 (Baum, E. - Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien/München 1971. No. 95). Ausserdem eine spätere Form der Kiedricher Flügelaltar im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Mainz um 1620. (Lühmann, I. - "Der Kiedricher Flügelaltar aus dem Umkreis des Johannes Jucker" in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70sten Geburtstag, Mainz 1966, Abb. 265.)

Rahmenarchitektur und bildliche Darstellung sind nicht unmittelbar aufeinander bezogen. Ohne dass die Bildkomposition als solche durch die Rahmenfassung in ihrer Wirkung betont wird, erhält die Wirkung des Altarretabels als Ganzes eine eindruckliche Steigerung dadurch, dass die Rahmenfassung als notwendiger Bestandteil des Retabels in seiner formalen, architektonischen Gestalt betont wird.

Die Gesamterschließung des Retabels wird zu einer vornehmlich architektonischen. Die plastischen und malerischen Einzelteile werden in statischer Verfestigung zusammengefügt in einer Rahmenarchitektur. Im Bereich der darstellerischen Gestaltung herrschen grösstenteils nach wie vor Formen der spätgotischen Ausdrucksweise vor. Die Rahmung dient der Begrenzung der Bewegungsenergien im Bilde und dem notwendigen Abschluss der Bildtafel, sowie der Verbindung der einzelnen Retabelelemente. Die harmonische Ordnung aller Teile und ein ausgewogenes Ganzes zu gewährleisten ist der Sinn der architektonischen Rahmenfassung. Mit zunehmendem Wunsche nach der Harmonisierung der Retabelgestalt und seiner Vereinheitlichung entsteht die architektonisch gegliederte Altarwand.

Der herkömmliche Flügelaltartypus wird unter Verwendung konstruktiver Mittel bei der Rahmengestaltung umgewandelt in einen Aedikulartypus. Die Scheidung zwischen Flügel und Schrein wird aufgegeben, die Flügel in den architektonischen Gesamtzusammenhang eingegliedert und in die Rahmenkonstruktion aufgenommen.

8.1 Mittelalterliche Voraussetzungen

- (211) Wichtige Beiträge zu diesem Thema liefern zwei Aufsätze: Pagenstecher, Rudolf - "Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar" in: AA, 1919, S.9-25
Hempel, Eberhard - "Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst" in: Jomsburg, II, 1938, S.137-151
s.a.: Lankheit, Klaus - Das Triptychon als Pathosformel. Heidelberg 1959
- (212) Eine frühe einflussreiche Form, die das Muster für spätere Bilder dieses Art (Typus des Autorenbildes) wurde, findet sich im Evangelium des Hl. Augustin, Codex 286, Cambridge Corpus-Christ-College, Autorenbild des Lukas, Fol. 129 v., Ende 6.Jh. (Wormald, Francis - The Miniature in the Gospels of St. Augustine. Cambridge, 1954. Pl. II, VII)
- (213) "Im 8. Jahrhundert setzte man den Reliquienschrein auf den Altar, doch nicht auf den Tisch selber, der frei bleiben sollte, sondern auf ein Gerüst hinter der Mensa. Dadurch war mit der Ausbildung einer Altarrückwand begonnen, die später durch eine Predella ersetzt wurde. Ueber dieser wird dann die reich mit Malereien verzierte Oberfrontale aufgerichtet, welche sich, in drei oder vier Teile geteilt, zum Klappaltar ausgestaltet. Es ist bisher nicht hinlänglich beobachtet worden, dass eine lange Entwicklung mittelbar an die heidnische Epoche anknüpft. Ihre feinsten und zierlichsten Kunstwerke altchristlicher und byzantinischer Meister, die elfenbeinernen Diptychen und Triptychen haben zum Teil als Tragaltäre Verwendung gefunden. (...) Ursprünglich resultiert die Dreiteilung zweifellos aus der Notwendigkeit des Verschlusses, aus demselben Zwange also, der schon die Klapptafelbilder entstehen liess. (...) Reste dreiteiliger christlicher Altäre aus sehr früher Zeit sind erhalten, einmal sogar ein fünfteiliges, und von ihnen geht das älteste, ein aus Aegypten stammender Flügel (...), sogar bis in das 6. oder 7. Jh. zurück. (...) So konnte aus dem heidnischen Votivbild der frühe christliche Triptychonaltar erwachsen. Und diese gemalten Triptychen dürfen als Vorläufer des mittelalterlichen Flügelaltars gelten." Pagenstecher, op.cit.S.23ff.
- (214) "Ebenso tritt auch in der deutschen Kunst kein neuer Stil an die Stelle des gotischen, sondern in der Gotik selber suchen die neue Elemente sich zur Geltung zu bringen." Woltmann, Alfred - Die deutsche Kunst und die Reformation. Berlin 1867. S.11
- (215) Ausst. Katalog Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik. Augsburg 1965. Abb. 270
- (216) op.cit. S.
- (217) "Auch der Renaissance steht die Romanik näher als die Antike. (...) Die romanische Form substituiert sich der Renaissanceform; Jan van Eyck setzt seine Madonna mit dem Kanzler Rollin in einen romanischen Raum von hoher Formenreinheit, der junge Hermann Vischer verwandelt in einer merkwürdigen Louvre-Zeichnung (...) den romanischen Peterchor in Bamberg in eine Renaissancekapelle und Hans Huber von Augsburg gibt in seinem Modell zur 'Schönen Madonna' für Regensburg das Beispiel eines Baues, der in seinem Streben nach der neuen Renaissanceform, unter Beibehaltung gotischer Details, im letzten Grunde zu allermeist romanisch wirkt. In den verschiedenen Formen - ergänzend und nachbildend, angelehnt und nachschaffend - greift die Renaissance auf die romanischen Formen - über die Gotik hinweg." Tietze, Hans - Romanische Kunst und Renaissance. Leipzig/Berlin 1930. S.53f
- (218) New York, Pierpont Morgan Library, no. 1167 (Becksmith, John - Die Kunst des frühen Mittelalters. München 1967. Abb. 167)

Die Entwicklungsgeschichte des Flügelaltars, des dreiteiligen Retabeltypus ist noch nicht verfasst (211). Das Schema der Dreiteilung mit betonter Mitte lässt sich bis zum frühmittelalterlichen Triptychon verfolgen. Es fand im wesentlichen Anwendung in der Kleinkunst, der dreiteiligen Klapptafel, dem Triptychon aus Elfenbein oder Email und als Reliquienschrein. Vorgeprägt wurde das Klapptafelbild durch das dreiteilige Flächenbild der Spätantike (212). Die formalen Voraussetzungen für die Entwicklung des gotischen Flügelaltars beruhen auf jahrhundertelanger Formtradition (213). Wenn das System im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert eine letzte Ausprägung erfährt, so zeigt sich darin nicht das Ende der künstlerischen Form als solcher, sondern die Tatsache, dass eine Funktion beendet war. Durch die tiefgreifenden Veränderungen der religiösen und kirchlichen Verhältnisse und die Neugestaltung der kirchlichen Ordnung wandelte sich der liturgisch-sakrale Charakter des Altares. Der Entschluss des Tridentiner Konzils über die Aufstellung der Tabernakel auf der Altarmensa machte die Verwendung von Wandelretabeln zur Unmöglichkeit. Damit war die eindeutige Forderung gestellt, die Grundstruktur des Altarretabels neu zu gestalten. Es erhebt sich die Frage, inwieweit es sich während der Suche nach dem neuen System und der Aufnahme veränderter Stilformen innerhalb der nachlebenden traditionellen Gebundenheiten auch im Norden um eine Wiederbelebung formaler Gewohnheiten handelte. Durch das Beispiel Italiens angeleitet, entwickelte auch der Norden einen neuen Sinn und ein neues Verständnis für die Stilformen vergangener Zeiten und vor allem auch für seine eigene Vergangenheit. Diese Formen finden leichten Eingang in die erlöschende Formenwelt der Gotik (214).

Das Eichstätt-Tragaltärchen des Domherrn Bernhard Adelman von Adelmansfelden, ausgeführt vom Augsburg Silbergeschmied Jörg Seld im Jahre 1492 (215) wird im allgemeinen als frühestes Werk deutscher Herkunft angesehen, in welchem Renaissanceformen verwendet werden.

Hannelore Müller (216) bemerkt sehr treffend: "Die Form des Altares mit ihrem halbrunden oberen Abschluss, der Arkadengliederung von Predella und Schrein mit den Puttenköpfen in den Zwickeln und die Puttenszenen der Tympana sind oft als frühe deutsche Renaissanceformen angesprochen worden. Doch scheint gerade die Trennung der Sacra Conversazione durch Arkaden mit Würfelkapiteln eher romanisierenden Erinnerungen verpflichtet."

Ob dieser Altar eher als renaissancemäßig oder romanisierend zu charakterisieren sei, mag dahingestellt werden. Entscheidend zu erkennen ist die Tatsache der engen Beziehungen der beiden Stilformen. Dies erklärt, wie wichtig die überlieferten Formen und deren Kenntnis für die Möglichkeit der Wiederverwendung in einer späteren Stilphase sind, in der sie modifiziert und den neuen Bedürfnissen und Konzeptionen angepasst, Verwendung finden können (217).

Die Form romanischer Triptychen zeigt grosse formale Ähnlichkeit mit unseren renaissancemäßigen Retabeln. Man vergleiche beispielsweise die Gestalt des Retabels von Casis (SLM Dep. 64 K28) mit dem Reliquiar des Heiligen Kreuzes aus der Abtei von Stablo (218) und dem Altar Tower Triptychon (219, S.117a) um 1150. Das Remaclusretabel von Stavelot, um 1150 (220, S.117a) zeigt alle Merkmale, die wir in den Aufbauformen unserer Altarretabel als renaissancemäßig empfunden haben: Portalbogenarchitektur, Rundbogennischen, Dreiecksgiebel, antikisierende Ornamentik. Abgesehen von sonstigen verwandten Aufbauformen und dem antikisierenden Ornament zeigt auch das Kreuzreliquiar von

- (219) London, Victoria and Albert Museum
(Becksmith, op.cit. Abb. 168)
- (220) Zeichnung von 1661, Liège Staatsarchiv (Krempel, Ulla - "Das Remaclusretabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge" in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 22, 1971, S.23ff)
- (221) Ausst. Katalog Rhein und Maas. Köln und Brüssel, 1972, Abb. 243.
Cf. auch Krempel, op.cit.
- (222) Gollob,Hedwig - Die Entstehung der germanischen Renaissance. Strassburg 1926. S.70f
- (223) Zum Problem der "romanischen Renaissance" cf.: Bertoni,G. - "Il Rinascimento del secolo XII" in: Bulletin of the International Committee of Historical Sciences, 40, 1939, S.605f
Haskins,C. - The Renaissance of the Twelfth Century. Cambridge 1927
- (224) "Die karolingische Epoche lieferte dem Norden wie dem Süden ein bedeutendes geschichtliches Bindeglied. Man griff sogar auf die romanische und vorromanische Architektur mit ihrem dem Geschmack der Renaissance so nahe kommenden Formen zurück; Jan van Eyck, der die Antike und die moderne italienische Architektur kannte, malte romanische Architekturen, um der vorchristlichen Zeit in seinen Bildern einen Stil zu geben. (...) Die ersten Humanisten schätzten, vor allem vor dem Einbruch der griechischen, die karolingische Kultur; die karolingischen Manuskripte mit ihrer herrlichen Schrift galten immer von vornherein als die besten." Chastel-Klein - Die Welt des Humanismus. München 1963. S.113f.
- (225) Landsberger,Franz - Die künstlerischen Probleme der Renaissance.
Halle 1922. S. 144
- (226) "In Uebergangszeiten findet sich die besondere Erscheinung, dass sich stärker als sonst der Wille zum Stil geltend macht, während der Stil selbst noch geboren werden muss, und darum ist in solchen Zeiten die stilbildende Kraft des persönlichen Formideals - und teilweise auch des individuellen Missverständnisses - von grösserer Entscheidung als die allgemeinen Gesetze. (...) Es wird nicht der gegebene Stil übernommen, sondern von jedem Einzelnen mehr oder weniger ursprünglich neu geschaffen." Weinberger,Martin - Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. Strassburg 1921. S. 7
- Sainte-Croix in Liège, um 1160/70 (221) einen Aufsatz in Lünettenform mit Cottvaterbüste über einem architravähnlichen Gebälk.
- Hedwig Gollob (222) sei mit ihrer Aeusserung zum Problem des Romanismus in der cisalpinen Renaissancekunst zitiert: "Bevor wir hier an den eigentlichen Romanismus herangehen, müssen wir uns vor Augen halten, dass viele Erscheinungen der germanischen Renaissance, die im Gegensatz zur Gotik anscheinend das antike Element betonen, oft nicht direkte Entlehnungen aus der Antike betonen, sondern sie sind durch die positivistische Ausgestaltung der Formen anders geworden, als sie im 15. Jahrhundert waren und sie stehen der Antike näher. Die germanische Renaissance macht ferner nicht nur aus dem antiken Formenschatz die formalen Applikationen, sondern es spielt auch sehr stark der Formenduktus der romanischen Architektur und des Ornaments herein. Darum sehen die nordischen Gebäude oft sehr verschieden von den italienischen aus. Die Rundung und die Monumentalität der romanischen Formen gegenüber der problematischen Auflösung der Gotik passte besser in den formalen Entwicklungsgang des 16. Jahrhunderts hinein. (...) Es sind nur wesensverwandte Dinge, die man sowohl in der romanischen Kunst wie in der Antike vorfand." (223)
- Der Formenschatz, aus welchem die Romanik schöpfte, war jener der vorangehenden Stilrichtungen der karolingischen und ottonischen Epoche. In ersterer war der Norden der Antike am nächsten gewesen, dort entstand die erste "Renaissance". Alle Formen der nordischen Kunst finden hier letztlich ihre wesentlichen Voraussetzungen (224). Die antikisch-klassische Kunst und ihr Wiederaufleben im Süden zur Zeit der Renaissance sind auch für den Norden ein Teil der eigenen Vergangenheit. Der antike Formenschatz bildet auch seine künstlerische Grundlage, die nie in Vergessenheit geraten war.
- "Nicht in jedem Falle brauchte die Renaissance, um zur Antike zu gelangen, das Mittelalter zu überspringen; das Mittelalter selbst wälzte in seinem breiten Flussbette eine Anzahl antiker Trümmer mit sich fort, und die Renaissance hatte nur die ihr entgegnetragenen Stücke zu ergreifen, um sie zu neuem Aufbruch zu verwenden (...). Oft sind die unverbrauchten nördlichen Länder, sind vor allem Deutschland und Frankreich die Bewahrer der antiken Ueberlieferung gewesen." (225)
- In diesem Sinne darf der Norden den Anspruch erheben, dass die neue Stilform im Sinne der Renaissance, als Zurückgreifen auf Formen der Antike wie auf die eigene künstlerische Tradition, verstanden wird. Wenn man die italienische Renaissancekultur als ein Besinnen auf die antike Vergangenheit über das Mittelalter hinweg versteht, die Epoche der Reformation im Norden als ein Besinnen auf die altchristliche Zeit, so kann man verstehen, wie sich in der Kunst des Nordens ein Rückgriff auf mittelalterlich und frühmittelalterliche Formen vollzieht, der dann zwangsläufig letztlich auch den der antiken Quelle endet.
- Wie für die Humanisten so wird man für die Künstler sagen dürfen, dass das Wiederentdecken antikischer Motive keineswegs einen Bruch mit den herkömmlichen Formen und eine Ablösung von diesen bedeutet, sondern eine Erweiterung des - in diesem Falle - künstlerischen Horizontes durch die erneute Kenntnisnahme der Vergangenheit. Wo eine neue Form entstand, da entstand sie aus sich selber. Nicht allein durch Nachahmung der italienischen Vorbilder, sondern durch überlegtes Verarbeiten der neuen Formen, dort wo man die alten für entwicklungsbedürftig erachtete, entstand der nordische Renaissancestil. Die Kunst des 16. Jahrhunderts lernte an der italienischen Kunst ohne ihre eigenen Traditionen und Konzeptionen deshalb aufgeben zu müssen. Dieses ist ihr wesentliches Merkmal. Sie bewahrte ihre eigene Ausdruckswaise und behielt ihr und erneuerte sie durch Adaption verwendbarer Motive innerhalb des Rahmens eigenen Kunstverständnisses und eigener Stilentwicklung (226).

(227) Das Verhältnis der italienischen Renaissancekunst zur nordischen ist gleichsam umgekehrt proportional wie das der nordischen Gotik zur italienischen. Hier hatte der Norden aus eigenem traditionellen Kunstverständnis schaffend seine eigenständigste künstlerische Ausdrucksform verwirklichen können. Genausowenig wie der Norden eine Italien entsprechende Renaissancekunst gegenüberstellen kann, besitzt Italien eine dem Norden entsprechende Gotik.

Das Nachleben der Antike hat praktisch nie ein Ende gefunden. Seit der Spätantike und dem frühen Christentum verbreiteten sich die antiken Formen ausserhalb Griechenlands und Italiens auf dem ganzen Kontinent und vermischten sich mit den Formen der verschiedenen Völker- und Kunstkreise. Während des ganzen ersten Jahrtausends und darüber hinaus bis in die spätmittelalterliche Kunst ist es immer wieder zu "Renaissancen" respektive "reformationen" im Sinne der Wiederaufnahme antiker Formen gekommen. Nördlich der Alpen verarbeiteten die Schulen Karls des Grossen alle Kenntnisse der Antike in ihrer Malerei, namentlich der Buchmalerei, in der Skulptur, im besonderen der Elfenbeinschnitzerei und in der Baukunst. Die ottonische Kunst baute darauf auf und bereitete die Formenwelt der Romanik vor. Die eigentliche Neuschöpfung des Nordens war die Gotik, in welcher er eine ebenso kraftvolle wie ursprüngliche Formensprache bis zur Ausschöpfung aller Möglichkeiten entwickelte. Italien lebte während des ganzen ersten Jahrtausends vornehmlich im Geiste der Antike fort und übernahm seine Formensprache dem Formenschatz Roms und Byzanz'. Die Gotik war für Italien eine neue, ihrem Wesen fremde Form, welche sie im Rahmen ihrer antikisch geprägten Tradition assimilieren musste. Anders als im Norden war sie nur von kurzer Lebensdauer. Nachdem die ersten Schritte gemacht waren, sich wieder von ihr zu befreien, lag es auf der Hand, dass man sich auf der Suche nach neuen Möglichkeiten wieder der eigenen Vergangenheit zuwandte, und auf der Basis der antiken Tradition schuf Italien jene Kunst, die man "Renaissancekunst" genannt hat. Nachdem der Norden, bald ein Jahrhundert später, die Möglichkeiten der gotischen Formen erschöpft hatte, musste auch er neue Wege finden. Zunächst blickte auch er auf die eigene Vergangenheit zurück. Die nordischen Renaissanceformen entstanden nicht nur durch die Imitation der italienischen Vorbilder, sondern ebenfalls im Rückblick auf das eigene Formengut. Zwangsläufig nahm diese Kunst ein anderes Aussehen an als die italienische Renaissancekunst. Italien sass an der ursprünglichen Quelle der antiken Traditionen, während der Norden die Quelle nur mittelbar aus den bereits überarbeiteten Motiven wiederfinden konnte. Wenn die Kunst des Nordens sich gleichzeitig an Italien auszurichten versuchte, zeigt sich darin vor allem das Bedürfnis neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden.

Die nordischen Künstler konnten sich an der italienischen Kunst inspirieren, da sie von sich aus nach ähnlichen Formen strebten. Genauso wie Italien auf der Grundlage seines traditionellen Formenschatzes, der unmittelbar aus der Antike abgeleitet war, seine spezifische Renaissanceform entwickelt hatte, so entwickelte der Norden aus seinem eigenen traditionellen Formengut, welches auch zum grossen Teil bereits Verarbeitung antiker Formen war, seine renaissancegemässige Kunst. Dabei ist eine Hinwendung nach Italien selbstverständliche Notwendigkeit. Dem eigenen Anliegen und Bedürfnis kommen alle ähnlich ausgerichteten Bemühungen entgegen und werden vorbildlich. Es gibt innerhalb der stilgeschichtlichen Entwicklung keine plötzlich aus dem Leeren auftauchenden Neuerfindungen und auch kein Verlernen einmal gefundenen Ausdrucksmöglichkeiten. Jede Form hat ihren bestimmten Platz, ist ein Objekt menschlicher Erkenntnisfähigkeit, ist in der Anwendung Symbol eines bestimmten Ausdruckswillens. Als solches kann sie Verwendung innerhalb eines Modus künstlerischen Schaffens finden, innerhalb eines anderen kann sie unberücksichtigt bleiben. Daraus ergibt sich der Wandel der Stile, der ein Wandel des Ausdrucks und der Vorstellung ist. Die unterschiedliche Handhabung ist begründet durch die unterschiedlichen Traditionen und Gewohnheiten. Die klassische Antike ist für Italien unmittelbar. Deshalb ist die Kunst der Renaissance nur in Italien in der Form möglich, wie sie sich uns darbietet. Die antiken Formen im Norden sind nur mittelbar überliefert und werden wieder nur mittelbar vorbildlich. Zudem steht die Kunst des Nordens im Banne der gotischen Kunst, wie Italien sie nicht gekannt hat (227).

Aus diesem Grunde kann man die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts nicht als Fortsetzung und missverstandene Nachahmung der italienischen Renaissance-kunst betrachten. In Hinsicht auf eine renaissancemässige geistige und künstlerische Gesinnung suchten die nordischen Künstler nach dem Erlahnen der gotischen Formen und dem Abklingen der gotischen Geisteshaltung neue Ausdrucksmöglichkeiten. Aus dem eigenen Formenschatz schöpfend und unter Anleitung und Beobachtung Italiens, welches das Problem vorbildlich gelöst hatte, verkündeten sie eine Form der Kunst, welche im Sinne der stilgeschichtlichen Begriffsbedeutung als "renaissancemässig" bezeichnet werden kann.

9. Schlussbetrachtung

(229) Die Preisgabe der Wandelbarkeit des Retabels war bereits vor den Forderungen und Beschlüssen des Tridentiner Konzils vorbereitet. Ohne die Voraussetzung einer veränderten Haltung gegenüber dem Altarretabel wäre es nicht zu dem Verbot von Wandtabernakeln und deren Aufstellung auf der Altarmensa gekommen.

(230) Während dieses Momentes scheint das Altarretabel durch die Betonung seiner architektonischen Rahmenfassung den Charakter eines m.E. profanisierten kirchlichen Ausstattungsstückes anzunehmen. Die sakrale Bedeutung verliert sich gegenüber der liturgischen Funktion.

(231) cf. Pinder, W. - Die deutsche Plastik der Hochrenaissance. Potsdam 1929. S.451: "Die Kunst um 1500 (...) war eine aus sich zum Neuen vorgedrungene Spätgotik, war nationale Parallele zu Italien, nicht im Wesentlichen Schulung an Italien. Aber sie konnte schon gelegentlich einzelnes des verwandt Empfundenes aufnehmen. Sie blickte noch nicht oder kaum über die Grenze. Sie konnte aber auf Grund dieser doppelten Tatsache - selbständig gewordene Parallele zu Italien und selbständig gewordene Verwandtschaft zu Italien - nach zwei Seiten hin entwickelt werden."

Wölfflin, H. - Gedanken zur Kunstgeschichte. Berlin 1941. S.105f: "Jedes Volk hat doch auch sein eigenes Formgefühl, das mehr oder weniger konstant bleibt und mehr oder weniger deutlich in allen Stilen sich behaupten wird. Besonders lehrreich werden die Reaktionen sein, wenn ein fremder, ein importierter Stil das eigene Empfinden bedrängt. Wir erleben das in Deutschland bei der Gotik, die aus Frankreich kommt, bei der Renaissance, die aus Italien kommt. Aber ohne dass verwandte Kräfte aus Eigenem dem fremden Stil entgegengekommen wären, bliebe ein 'Import' ja überhaupt undenkbar, wenigstens in jenen Zeiten, denen unmöglich Schwäche der eigenen Formphantasie nachgesagt werden kann."

Christoffel, U. - Die deutsche Renaissanceemalerei. Leipzig 1925. S.6.

Bange, E. - Peter Flötner. Leipzig 1926. S.1.

(232) Weisbach, W. - "Renaissance als Stilbegriff" in: Stilbegriff und Stilphänomen. München 1957. S.36.

Die Arbeitshypothese, welche die Wahl des Themas bestimmte, lautet in knapper Form folgendermassen: Formale Stilphänomene entstehen in ersten Linie als Eigenentwicklung innerhalb der Tradition der verschiedenen Kunstbereiche. In zweiter Linie erst werden mögliche Vorbilder nachgeahmt und im Sinne des erstrebten autonomen Ausdruckswillens verarbeitet. Die Entwicklung der Stile besteht nicht nur in einer sachlichen Aufeinanderfolge verschiedener Elemente und Motive, sondern auch in ihrer logischen Verbundenheit. Das heisst in diesem unserem speziellen Falle, die Formen der cisalpinen Altarbaukunst des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts entwickeln sich zunächst aus ihrem Inneren heraus und werden unter Anlehnung an die Formen der italienischen Renaissancekunst weiterentwickelt. Die Entwicklung der künstlerischen Form ist ebenso nachhaltig beeinflusst von der Gesamtheit der umweltbestimmenden Gegebenheiten und Anforderungen wie vom immanenten Gehalt der traditionsgebundenen künstlerischen Gewohnheiten. Aus diesem Grunde wurde Wert gelegt auf eine besonders ausführliche Darlegung der allgemeinen Voraussetzungen, die besonders in dieser historischen Epoche von grösster Wichtigkeit waren.

Die Situation der Altarbaukunst des 16. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch die religiöse Krise, die in der Reformation und ihren Folgen gipfelte. Mit dem weitgehenden Verlust ihres wichtigsten Auftragebers, der Kirche, erlebte die bildende Kunst, und vor allem die Sakralkunst, einen tiefgreifenden Bedeutungswandel. Dieser zeichnet sich auch in der strukturalen Veränderung der Retabelformen ab. Das Schema des Flügelretabels war vorgeprägt durch die mittelalterliche Klapptafel und den Reliquienschein. Selbst nachdem die Reliquien in die Predella verlegt worden waren und schliesslich ganz aus dem Retabel verschwanden, erhielt sich der Bedeutungsgehalt der zu schützenden und zu verschliessenden sakralen Darstellung in der Idee des Flügelretabels. Nachdem infolge der Neuordnung von Religion und Kirche der sakrale Hintergrund durch die veränderte religiöse Haltung beeinträchtigt wurde, gab man den Gedanken der Verschliessbarkeit des Altarschreines ebenfalls preis (228). Man kehrte zum Flächenbild, zur Altarwand zurück. Die Verdrängung des sakralen Gedankens förderte die Betonung der formalen Gestalt des Retabels. Die Rahmenarchitektur beginnt seine Erscheinung zu bestimmen (229).

Der Formwille war derart vorgeprägt, dass ihm die italienische Renaissancekunst in seinem Bestreben nach Veränderung verwandt erscheinen konnte. Die eigene Entwicklungsgeschichte hatte die Möglichkeiten der Formveränderung im Sinne der Renaissance vorbereitet (230). Nur unter dieser Voraussetzung war es möglich, Italien als vorbildlich und nachahmenswert zu erachten. Hier sah man erfüllt, "was man selber als nächstes Ziel vor Augen hatte" (231). Bei aller Unfähigkeit, sich wirklich zu einer ähnlichen künstlerischen Blüte wie sie die Renaissance in Italien oder die vorangegangene Epoche der Gotik hervorgebracht hatten, durchzusetzen, muss dennoch auch der Kunst des Nordens zugestanden werden, dass sie trotz aller äusserer Umstände, die allein hinderlich für einen neuen kulturellen und künstlerischen Aufschwung waren, Ansätze zeigte, die es einem unmöglich machen, von einem absoluten Stillstand künstlerischer Form nach dem Ausklang der Gotik zu sprechen.

"Die ganze künstlerische Entwicklung war auf einen weit engeren Zeitraum zusammengedrängt und nahm infolge der starken Einwirkungen von aussen und lokalen Verhältnissen einen anderen Lauf. Der deutschen Kunst fehlt die Einheitlichkeit der Entfaltung, indem spätgotische und Renaissanceformen noch lange durcheinanderfluten - aber das Renaissanceelement bestimmt doch als das fortschrittlichere den Gang der Entwicklung." (232)

Gerade die langsame Verschmelzung der spätgotischen Formen mit Elementen der Renaissance gibt der nordischen Kunst ihren ganz besonderen Charakter, der

(233) Meyer, P. - Schweizerische Stilkunde. Zürich. 1942. S. 17.

(234) Hoffmann, Hans - "Das Problem des verspäteten Stils in der schweizerischen Kunst" in: Congrès International d'Histoire de l'Art. 14. Bâle 1936. S. 12ff.

(235) Aus demselben Grunde hatte es anschliessend der Barock um so leichter sich durchzusetzen und eine neue künstlerische Blütezeit hervorzu-
bringen.

(236) Stange, A. - Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926. S. 191f.

sich in besonders glücklichen Fällen durch bemerkenswerte Individualität auszeichnet. Dies zeigen manche unserer Altartafeln.

"Die italienische Renaissance entwickelt sich aus Voraussetzungen, die es nur in Italien und sonst nirgends gab, immerhin wurden ihre Formen auch in den umliegenden Ländern als begehrenswert, als modern empfunden und übernommen, bei uns (in der Schweiz), in Deutschland und Frankreich mischten sie sich dann mit den Formen der einheimischen Spätgotik, die es in Italien nie gegeben hat und so entsteht etwas ganz Neues (...)" (233).

In der Schweiz zeigt sich dieses Phänomen, wie es am Beispiel der Altarbaukunst gezeigt worden ist, besonders lange Zeit hindurch bis in das 17. Jahrhundert hinein. Das Problem der hiesigen Stilretardierung liegt nicht zuletzt am Fehlen bedeutender künstlerischer Persönlichkeiten, dem gestörten engeren Kontakt mit den Nachbarländern aufgrund der politischen und religiösen Wirren, wie auch der eigenen kulturellen Grenzen innerhalb des föderalistischen Systems (234).

Die Renaissance hatte sich im Norden nicht autonom entwickeln können, da die Wurzeln der gotischen Tradition zu stark nachwirkten. Ausserdem waren die Gotteshäuser bis zum Rande angefüllt mit den Erzeugnissen der kirchlichen Kunstproduktion, welche zuvor die Aufgabe des künstlerischen Schaffens gewesen war. Den Herstellern fehlte die Nachfrage aufgrund der vorangegangenen, Ueberproduktion und gleichzeitig folgte im Laufe der Reformierung der Kirche eine kunstabweisende Phase. Allein diese äusseren Faktoren verhinderten, dass der neue Stil sogleich auf fruchtbarem Boden entwickelt werden konnte (235).

"Das 16. Jahrhundert ist eine Zeit des Lernens, der Sammlung und Vorbereitung. Innerlich gereift sucht das deutsche Volk nach neuen Ausdrucksmitteln für den neuen Inhalt. (...) Die Bedeutung dieser Epoche ist eine gemein historische, insofern sie die Aufgabe hatte, mittels Aufnahme fremder Stoffe und Formen der deutschen Kunst eine neue Sprache zu geben. Sie löste die Aufgabe zu Beginn des 17. Jahrhunderts." (236)

10. Anhang

10.1 Katalog der Altartabel

Seitenangaben "rechts" und "links" sind im heraldischen Sinn gebraucht. Bei den bibliographischen Angaben wird auf die Erscheinungsorte verzichtet.

Abkürzungen

ASA	Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde
BGKS	Berichte der Gottfried-Keller-Stiftung
Br.	Breite
das.	dasselbst
Dat.	Datierung
dies.	dieselbe
ders.	derselbe
FAS	Flügelaussenseiten
FIS	Flügelinnenseiten
GKS	Gottfried-Keller-Stiftung
JSA	Jahrbuch des Standes Aargau
JSLM	Jahrbuch des Schweizerischen Landesmuseum
JLMV	Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins
KD	Kunstdenkmäler der Schweiz. Hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte AG Kanton Aargau FL Fürstentum Liechtenstein GR Kanton Graubünden LU Kanton Luzern SG Kanton St. Gallen SO Kanton Solothurn UN Kanton Unterwalden
Kt.	Kanton
MAGZ	Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich
MB	Mittelbild
Mkw	Monatshefte für Kunstwissenschaft
MSGEK	Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler
Pr	Predella
Rkw	Repertorium für Kunstwissenschaft
RW	Rückwand
Sign.	Signatur
SKL	Schweizerisches Künstlerlexikon. Hrsg. von Carl Brun. Frauenfeld 1905 - 17.
SLM	Schweizerisches Landesmuseum Zürich

ST	Seitenteil
UKD	Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Hrsg. vom SLM. Fortsetzung von ASA

Standort: Kapelle St. Johannes
errichtet 1503 - 1513 durch Abt Nikolaus Ziegler, nach der
Rekatholisierung Erneuerung der Kapelle um 1600 durch den
Administrator Wolfgang Spiess (1589 - 1614)

Herkunft: das.

Dat.: 1607 (MB unten Mitte)

Sign.: UW (= Hans Ulrich Wägmann?)

Stiftung: Wappen des Wolfgang Spiess und des Klosters (Predella)

Erhaltung: Nur einer der Seitenflügel ist erhalten, er ist zersägt und
hängt jetzt in vier Einzelfafeln an den Wänden. 1917/18 waren
noch Fragmente des anderen Flügels vorhanden. Im Rahmen einer
Gesamtrenovierung wurde das Retabel 1938 restauriert und stark
übermalt.

Bibl.: Loertscher - KD SO III, 1957, S. 170f, Abb. 183
Stückelberg, E.A. - ASA, XIX, 1917/18, S. 144f
Wyss, G. - "Kloster Beinwil" in: Rauracher, 1938, S. 49ff

Im dreigeteilten Mittelteil des Retabels befindet sich das Bild der Mond-
sichelmadonna mit dem Kind im Arm in einer Strahlenmandorla. Zwei kleine, in
den oberen Ecken der Tafel schwebende Engel, halten die Krone über ihrem
Haupt. Flankiert wird die Madonna von den beiden Johannes, den Patronen der
Kapelle, links von ihr der Hl. Johannes Ev. und rechts der Hl. Johannes Bapt.

Die Flügel sind mit Szenen aus dem Leben und Leiden der beiden Titelheiden
bemalt, die Aussenseiten zeigen apokalyptische Szenen, die Innenseiten Lei-
densszenen. Erhalten ist der Flügel, welcher dem Evangelisten gewidmet ist.
Eine Tafel zeigt den Versuch, ihn zu vergiften, eine andere jenen, ihn durch
Sieden in heissem Oel umzubringen. Die zwei übrigen schildern die Offenba-
rung auf Patmos.

Auf der Predella ist die gemalte Darstellung Christi als Bräutigam zwischen
je fünf klugen und törichten Jungfrauen.

Standort:

Kapelle St. Eusebius.
 Aufgehängt an der südlichen Kirchenschiffwand
 St. Eusebius ist Filiale der Brigelser Pfarrkirche St. Maria.
 1185 erstmals urkundlich erwähnt. Der Altar mit der Lebensgeschichte des Kirchenpatrons wurde als Hauptaltar für die Kapelle geschaffen. Die Ueberführung des ehemaligen Hauptaltars der Pfarrkirche von Ivo Strigel (1486) verdrängte ihn von seinem ursprünglichen Platz.
 Die Brigels wird als Besitz des Klosters Disentis schon 1185 erwähnt. 1491 wird sie formell inkorporiert. Die Gemeinde blieb während der Reformation dem alten Glauben treu.

Herkunft:

das.

Dat.: 1633 (FAS links unten)

Sign.: Hans HIG Jacob Gereitter (FAS rechts unten) (237)

Stifter: Jan Battista der Zit Cappale Vogt Sant (FAS links unten)

Erhaltung: Nach der Renovation des Hochaltars 1927 wurde der Altar neu zusammengesetzt. Mittelstück und Flügel waren am Hochaltar verwendet gewesen. Die Uebermalung der Flügelaussenseiten ist entfernt worden.

Bibl.: Poeschel - KD GR I, 1937, S. 162
 ders. - KD GR IV, 1942, S. 363, Abb. 430

Die Mitteltafel des Schreines trägt die Darstellung der gekrönten Muttergottes auf der Mondsichel. Im rechten Arm trägt sie den Jesusknaben, in der linken Hand ein Zepter. Sie ist flankiert vom Titelheiligen des Altares und Patron der Kapelle, dem Hl. Eusebius im bischöflichen Habit zu ihrer Rechten und dem Hl. Georg in vollem Harnisch zu ihrer Linken. Ein Fenster im Hintergrund deutet einen Innenraum an.

Die vier Felder der Flügellinnenseiten zeigen Szenen aus dem Leben und Martyrium des Titelheiligen in wortgetreuer Wiedergabe der Legenda aurea. Mehrere Szenen sind jeweils auf einer Tafel zusammengefasst. Oben links sehen wir die Taufe des Heiligen durch den Papst Eusebius, dem er seinen Namen verdankt, daneben seine Priesterweihe im Kreise von Engeln. In der Szene links unten assistieren ihm Engel bei seinem ersten Messopfer, daneben wird er von Papst Julius I. zum Bischof von Vercelli geweiht. Den Hintergrund bildet die Darstellung der Gefangennahme und die Befreiung durch einen Engel. Oben rechts verteidigt Eusebius seine wahre Lehre vor Kaiser Konstantius. Im Hintergrund sehen wir die Verbrennung des arianischen Bekenntnisses sowie die Geißelung des Heiligen. Im Vordergrund rechts wird er die Treppe zum kaiserlichen Palast emporgeschleift. Rechts unten sehen wir ihn im Kerker von Scythopolis, sowie seine Steinigung und endlich die Grablegung in Vercelli.

Die Flügelaussenseiten tragen die Darstellung der Verkündigung an Maria. Auf dem linken Flügel kniet die Jungfrau am Betpult, mit vor der Brust gekreuzten Händen hält sie ihren Umhang und senkt demütig ihr Haupt seitwärts gegen den Engel der Verkündigung auf dem rechten Flügel. Mit erhobener Rechten und einem Zepter in der Linken bringt er seinen Gruss dar. Aus einer Wolke entsendet Gottvater mit weit ausgebreiteten Armen die Taube des Heiligen Geistes in das Zimmer der Maria. Auf der Predella des Retabels sind zwei kniende Engel mit der vera ikon dargestellt.

Standort:

Kathedrale St. Maria Himmelfahrt
Laurentiuskapelle südliches Seitenschiff

Der Anbau der Laurentiuskapelle erfolgte 1467ff unter Bischof Ortlieb Brandis (1458-1491). Das inschriftliche Datum 1467 befindet sich an der nordöstlichen Schrägwand, über dem Chorbogen zudem das Datum XDCIIII. An der Südwand ist das Wappen des Bischofs Lucius Iter (reg. 1541-1549) und eine Inschrift, die sich an der Westwand unter dem mit 1546 datierten Wandgemälde fortsetzt. Sie erläutert, dass Lucius Iter die Kapelle neu ausstatten liess und die Zierden und Reliquien der alten Laurentiuskapelle hierher überführte. Die alte Kapelle wird 958 erstmals urkundlich erwähnt und wurde solange benutzt, bis die Heiligtümer in die Kapelle der Kathedrale überführt wurden.

Es ist zu vermuten, dass der Altar von 1545 einen früheren ersetzte, der bei der Umgestaltung der Kapelle entfernt wurde.

Die Reformation wurde in Chur in den Jahren 1524 bis 1532 durchgeführt. Der "Hof" blieb katholische Enklave.

Herkunft: das. Als neunzehnter Altar der Kathedrale wurde er an Stelle eines älteren 1545 neu dotiert.

Dat.: 1545 (Giebelfeld)

Sign.: keine

Stiftung: Im Mittelfeld links vorne befindet sich das Stifterbild des Bischofs Lucius Iter mit Wappen und Würdenzeichen.

Erhaltung: 1925 wurde der Altar durch Fred Bentz/Basel restauriert. Leichte Beschädigungen wurden beseitigt und Uebermalungen entfernt.

Zuschreibung: Die Provenienz des Altarretabels ist bisher ungeklärt. Die Nähe zur Donauschule ist unbestritten, eine gute Kenntnis der Werke von Holbein und Dürer ebenfalls deutlich. Verschiedene Hände (2-4) einer Malerwerkstatt sind zu unterscheiden. Verschiedentlich wurden Zuschreibungsversuche unternommen. Rott stellt das Werk in den Zusammenhang mit der Werkstatt des Lukas und Gallus Bocksdorfer aus Konstanz und Ravensburg.

Bibl.: Escher - Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen, 1932, S. 57f, 103, Abb. 64-66

Cantner-Reinle - Kunstgeschichte der Schweiz, III, 1956, S. 136

Ganz, P.L. - Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz, 1950, S. 154f, Abb. 94, 95

Kathedrale Chur. 1972, S. 56-62, Abb. 46-56

Poeschel - ASA 1935, S. 219, Anm. 10

ders. - KD GR I, 1937, S. 160

ders. - KD GR VII, 1948, S. 123, Abb. 117-121

Roeder-Tscharner - Der Kanton Graubünden, 1838, S. 125

(238) Cf. Anbetung aus dem Marienleben von Dürer (B87)

(239) Cf. Holbeins Totentanz: Tod und Papst (W 96)

(240) Es ist nicht gesichert, ob dieses Bild ursprünglich ist. Es zeigen sich stilistische Unterschiede zu den übrigen Tafeln in der Art der malerischen Gestaltung. Der Mastab der Tafel steht in keinem rechten Verhältnis zu den anderen.

Rott - Quellen und Forschungen. Bodenseegebiet. Textband 1938. S. 195

Schneeli - Renaissance in der Schweiz, 1896, S. 129, Taf. XXVII

Simeon - Begleiter durch die Kathedrale von Chur, 1914, S.15 f in: MAGZ. 1878, S. 22

Zinsli - "Die Churer Todesbilder" in: ASA 1937, S. 62f

Die Mitteltafel des Retabels zeigt die Darstellung der Anbetung der Heiligen Drei Könige (238). Die untere Hälfte des Bildes ist eingenommen durch die Figurengruppe. In der Mitte sitzt die Muttergottes mit dem Kind im Schosse, beide wenden sich gegen die Heiligen Könige, welche eng gestaffelt die linke untere Hälfte des Bildes einnehmen. Hinter der Szene erstreckt sich eine reichere Hintergrundlandschaft.

Die feststehenden Flankentafeln zeigen in je drei Bogenfeldern Szenen aus dem Leben des Hl. Laurentius. Der Zyklus beginnt oben links mit der Auffindung des Kindes unter einem Lorbeerbaum durch den späteren Papst Sixtus II. der vom Pferde gestiegen ist, um den Findling zu betrachten. In der Tafel darunter sehen wir die Weihe des Laurentius zum Erzdiakon durch Papst Sixtus II. (239). Als letzte Szene ist darunter die Uebnahme des Kirchenschatzes durch den Heiligen wiedergegeben. Auf der rechten Flankentafel zeigt die erste Darstellung oben die Enthauptung des Papstes. Darunter sehen wir den Hl. Laurentius bei der Verteilung des Kirchenschatzes an die Armen und Bettler. Die erste Tafel enthält die Illustration des Martyriums des Heiligen. Den Abschluss bildet die Darstellung der Predella mit seinem Tode auf dem Rost.

Die Tafel des Altaraufsatzes gehört nicht mehr dem Zyklus an. Sie zeigt ein Brustbild der Salome mit dem Haupte des Johannes (240).

Es ist interessant, ein anderes Blatt, für welches Dürers Stich die Vorlage bildete, zu betrachten. Das Madonnenbild des Ulrich Thaler aus Regensburg ist der Umarbeitung im Frosch'en Altarblatt äusserst verwandt. (Boeckler, A. - Deutsche Buchmalerei der Gotik. Königstein 1959, Abb. S. 76)

Standort:

Klosterkirche
südliches Seitenschiff

Die Anfänge des bedeutendsten Klosters von Graubünden liegen im 7./8. Jahrhundert. Im 9. Jahrhundert wurde die Benediktinerregel angenommen. Im 11. Jahrhundert erhielt das Kloster die Reichsmittelbarkeit, die Äbte wurden in die Würde von Reichsfürsten erhoben. Im 15. Jahrhundert herrschten vornehmlich schwäbische Äbte. Bis 1528 blieb Disentis katholisch. 1536 verliess der Abt Martin das Kloster und den Orden und trat der neuen Glaubenslehre bei. Weltliche Herren übernahmen die Leitung des Klosters. 1566-1584 übernahm Christian von Castelberg die Herrschaft. Seiner Leitung verdankte das Kloster seinen neuen Aufstieg und seine neue Selbständigkeit.

Der Stifter des Altares, Sebastian von Castelberg, war der Bruder des Abtes. Er liess den Altar für die Martinskirche errichten. Es bestanden verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den von Castelberg und den Besitzern des Schlosses Alt-Ems in Vorarlberg. Dort könnte Sebastian Bekanntschaft mit den Werken der Meister Frosch geschlossen haben (241)

Herkunft:

das. Geschaffen für die ehemalige Martinskirche des Klosters.

Dat.: 1572 (MB unten)

Sign.: MF (= Moritz Frosch aus Feldkirch) (MB)
IF (= Jörg Frosch, Sohn des Moritz) (Pr, ST, RW)

Stifter: Sebastian von Castelberg ANO DOM 1572 (MB unten)

Bibl.: Armbruster - "Ueber des Hohenemser Hochaltars Schöpfer und Bedeutung" in: JVLWV, 1956, S. 57

Gantner-Reinle - Kunstgeschichte der Schweiz, III, 1956, S. 136f, Abb. 82

Knoepfli - Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, II, 1969, S. 286

Lieb - "Kunstgeschichte 1500-1800" in: Ilg. Landes- und Volkskunde, Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs, IV, 1967, S. 113f

Müller, I. - "Disentis und Vorarlberg vom 14. bis 18. Jahrhundert" in: JVLWV, 1962, S. 53-64, Abb. 1, 2

Poeschel - "Der Castelberg-Altar in Disentis und seine Meister Moritz und Jörg Frosch von Feldkirch" in: ASA, 1935, S. 213-224

ders. - KD GR I, 1937, S. 160, Abb. 73

ders. - KD GR V, 1943, S. 50ff, Abb. 38-40

ders. - KD GR VII, 1948, S. 123ff

Die Mitteltafel des Retabels trägt die Darstellung der Mondsichelmadonna mit dem Kind in einer Strahlenmandorla (242). Engelscharen umschweben sie in den Wolken. Rechts zu ihren Füßen kniet der Erzengel Michael, der Patron des Altares, links der Stifter mit seinem Sohn. Dahinter erstreckt sich eine Landschaftsdarstellung mit einer turmreichen Stadtanlage.

(243) Der Altar stand vermutlich in der alten Martinskirche vor einem Pfeiler, sodass die Rückseiten sichtbar waren.

Die Flankenfelder sind in je drei übereinanderliegende Felder unterteilt, in denen sich die Darstellungen von Heiligen befinden. Links oben der Hl. Johannes Bapt., der Namenspatron des Sohnes von Sebastian von Castelberg, darunter der Hl. Sebastian, der Patron des Stifters selber. Im dritten Feld befindet sich der Hl. Thomas. Die rechte Seite zeigt drei weibliche Heilige. Oben die Hl. Katharina, in der Mitte die Hl. Elisabeth und unten die Hl. Magdalena.

Eine vierte Heilige, Barbara, ist auf der Predellentafel vor einer Stadtarchitektur mit dem Turm im Vordergrund dargestellt. Der Aufsatz enthält das Bild der Trinität. Gottvater und Sohn thronen nebeneinander, beide mit segnend erhobener Rechten. In der Mitte über ihnen schwebt die Heiliggeisttaube.

Auch die Rückseiten der Flankentafeln sind bemalt (243). In Grisaillemalerei tragen die sechs Felder die Figuren der vier Evangelisten sowie Petrus und Paulus.

K4 DISENTIS Kt. Graubünden

Standort: Klosterkirche.
nördliches Seitenschiff

Herkunft: das.

Dat.: 1652 (MB)

Sign.: G.W.G. Fecit (MB) (= Georg Wilhelm Graesner aus Konstanz)

Erhaltung: 1910/11 wurde der Altar restauriert. Das Bild der Predella wurde nach dem Mittelbild der Vorlage neu geschaffen.

Bibl.: Poeschel - ASA, 1935, S. 214, Anm. 2
ders. - KD GR I, 1937, S. 224
ders. - KD GR V, 1943, S. 48ff, Abb. 37

Der Katharinenaltar berichtet aus dem Leben und Leiden des Klosterheiligen Placidus (244).

Das Mittelstück zeigt die figurenreiche Darstellung der Enthauptung des Hl. Placidus. Die sechs Tafeln der Flankenflügel sind paarweise von unten nach oben horizontal zu lesen. Unten links wird der Hl. Sigisberg bei der Predigt gezeigt, durch welche er Placidus zum Christentum bekehrte. Unten rechts übergibt Placidus dem Klosterbruder die Donationsurkunde des Klosters. Links in der Mitte sehen wir ihn vor dem Präses Victor, dem er seine Sündenhaftigkeit zum Vorwurf macht. Das Mittelstück zeigt im geschichtlichen Ablauf die Enthauptung des Heiligen. In der Mitte rechts übergibt ihm eine weinende Frau einen Schleier, um sein abgeschlagenes Haupt darin zu bergen.

Oben links stürzt Victor vom Pferde in den Rhein. Das letzte Bild des Zyklus zeigt die Heilung zweier Besessener und des blinden Paulinus am Grabe des Heiligen. Das Bild der Predella stellt die Begegnung des enthaupteten Placidus mit dem Hl. Abt Sigisberg dar.

- (245) Die Madonna befindet sich heute in der Kapelle auf dem südlichen Seitenaltar. Es ist allerdings fraglich, ob sie in den Schrein gehörte, da ihre Dimensionen diesen eher zu sprengen drohen. Die beiden Heiligen Jakob und Ulrich befinden sich auf dem Hochaltar der Pfarrkirche.
- (246) Dies spricht ebenfalls gegen die Zuschreibung der Skulpturen, da es ungewöhnlich ist, dass eine Gestalt mehrere Male in das Programm der Darstellungen aufgenommen wird.

K5 DISSENTIS Kt. Graubünden

Standort: Kapelle St. Agatha
südliche Kirchenschiffwand

Die Kapelle wurde um 1100 gegründet. 1420 unter Abt Peter von Dissentis umgebaut, zwischen 1440 und 1450 mit Wandmalereien ausgeschmückt. In der Nordapsis befindet sich eine Verkündigung von Hans Jacob Greutter von 1616. (Signiert mit Monogramm und datiert: 1616 HIG ML)

Der Altar diente als Hochaltar bis zur Ueberführung des Altars von Ivo Strigel (1489) und eines anderen von 1522 aus der Pfarrkirche von Dissentis nach deren Neubau von 1639/40.

Die Gemeinde bewahrte während der Reformation den katholischen Glauben.

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Erhaltung: Der Altar befindet sich in renovierungsbedürftigem Zustand.

Der Schrein ist leer. Es besteht die Vermutung, dass drei sich am Ort befindliche Figuren zugehörig sind (245).

Zuschreibung: Der Stil der Malerei ist jenem der Greutterwerkstatt verwandt.

Eine Zuschreibung an diese wird zudem wahrscheinlich durch die Tatsache der von Greutter stammenden Wandmalerei.

Bibl.: Curti-Müller - "St. Agatha bei Dissentis" in: ZAK, 3, 1941, S.49

Poeschel - KD GR V, 1943, S. 104ff, Abb. 113

Der Mittelschrein des Retabels barg drei Standfiguren. Es wird angenommen, dass es sich um eine Madonna, sowie die HH. Jakob und Ulrich handelte. Die Rückwand des Schreines ist bis auf halbe Höhe mit einem gemalten Vorhang geschmückt, die Ueberwürfe tragen Engelköpfe. Die Wand darüber ist mit Sternen verziert. Auf den Flügelinnenseiten sind die vier Evangelisten als Autoren der Evangelien dargestellt. Links oben Mathäus, darunter Markus, rechts oben Lukas, darunter Johannes. Auf den Flügelaußenseiten haben wir die thematisch entsprechenden Darstellungen der vier Kirchenväter an ihren Schreibpulten.

Auf den feststehenden Blindflügeln ist links die Darstellung des Hl. Ulrich (246), recht der Hl. Agatha. Die Predella zeigt die vera ikon von zwei Engeln ausgebreitet.

(247) Ave Maria gratia plena, tecv tua gr/atia sit: mecv benedicta tv in
mvlieribus et bene/dicta sit sancta anna mater tva, ex qva sine macvla
et peccato processivisti virgo Maria, ax te autem/mater, est Jesus
Christus filius dei. amen.

K6 HERMETSCHWIL

Kt. Aargau

Standort: ehem. Benediktinerinnenkloster

Konventsgebäude

Die Benediktinerinnen aus Berau/Schwarzwald hatten 1082 ihre erste Niederlassung bei Muri. Ende des 12. Jahrhunderts verlegten sie ihren Konvent nach Hermetschwil, welches das wichtigste geistige Zentrum des Freiamtes wurde. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vollzog sich der Niedergang des Klosters. Besonders gefährdet war sein Bestehen, nachdem 1529 mehrere Freiamter Gemeinden, darunter Bremgarten und Hermetschwil, den neuen Glauben annahmen. 1522 - 1599 erfolgten klösterliche Reformen in der Enklave. Im 17. Jahrhundert kam es erneut zu einer Blütezeit.

Der Altar mit der Darstellung des Hl. Geschwisterpaares Benedikt und Scholastika diente als Hausaltar und war sicher für das Kloster *angeschafft*, wenn nicht in Auftrag gegeben.

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Erhaltung: alte Fassung

Zuschreibung: Malerei und Schnitzerei stammen von zwei verschiedenen Händen, wobei die Malerei Merkmale aus dem Umkreis der Werkstatt des Durs von Aegeri aufweist, die Plastik eventuell von einem Schüler des Hans Geiler stammen könnte.

Bibl.: Felder, P. - "Unbekannte Kunstwerke aus dem Kloster Hermetschwil" in: JSA, 1957, S. 80f, Abb. 7, 8

ders. - KD AG IV, 1967, S. 259, Abb. 267

Gotische Plastik des Aargaus. Ausstellung Schloss Lenzburg 1959. Nr. 32, Abb. 22

Das mit einem Halbrund geschlossene Flachrelief der Mitteltafel enthält die Darstellung der Hl. Anna Selbtritt. In einem durch drei rundbogige Masswerkenster rückwärts abgegrenzten Innenraum sitzen Maria und Anna mit dem Jesusknaben auf einer Bank. Dahinter musizieren zwei Engel.

Die Flügel sind beiderseitig bemalt. Auf den Innenseiten tragen sie rechts die Darstellung des Hl. Benedikt, links die seiner Schwester Scholastika. Die Gestalten sind in ihrer Klostertracht wiedergegeben und stehen vor einer Flusslandschaft.

Auf den Flügelaußenseiten befindet sich eine durchgehende Verkündigungsszene an Maria. Neben ihrem Pult kniend wendet sich die Jungfrau auf der linken Tafel mit geöffneten Händen dem Engel auf der rechten Seite entgegen, der über einer Wolkenbank schreitend heraneilt.

In der Bekrönungslünette ist das Brustbild des segnenden Gottvaters in Reliefschnitzerei. Seitlich wird die Lünette flankiert von zwei Engelgrotesken mit Wappenschildern. Die Predella trägt keine bildliche Darstellung. Auf einer Inschrifttafel steht der Text eines Ave Maria (247).

Standort: St. Martin
Beinhaus

Die Kirche St. Martin wird erstmals 1345 erwähnt. 1646/7 erfolgte eine Neugründung. Das Untergeschoss des Chores beherbergt das Beinhaus.

Herkunft: unbekannt

Dat.: 1630 (im Giebel)

Sign.: keine

Erhaltung:

Vom ursprünglichen Retabel waren nur Fragmente erhalten: Giebel, Seitenteile, Predella, Reliefschnitzerei der Rahmung. Der Altar wurde 1970 von Bonifaz Engler/Unteregg vollständig renoviert. Das in sehr stark beschädigtem Zustand erhaltene Mittelbild mit einer Fegefeuerdarstellung konnte nicht wieder verwendet werden. Es wurde ersetzt durch die Darstellung eines Hl. Sebastian vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Zuschreibung: Der Stil der Malerei zeigt eine starke Verwandtschaft zur Werkstatt des Hans Jacob Greutter.

Bibl.: Münzenberger-Beissel - Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, II. 1885-1905. S. 103, Anm. 1
Poeschel - KD GR IV, 1942, S. 184

Die Flankentafeln zeigen die Gestalten der HH. Martinus links und Carlo Borromeo rechts. Die Predella trägt die Darstellung der Verkündigung an Maria. Die Jungfrau kniet auf der rechten Bildhälfte zwischen ihrem Bett und dem Betpult, während der Engel von links mit zum Segen erhobener Rechten und Lilien in der Linken auf sie zuschreitet.

Standort: Slg. Otto Büel, Luzern

Herkunft: Durch den Vater der Stifterin, der während der Reformation Bern verliess, kam der Altar nach Fribourg in Privatbesitz und Anfangs der fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts in den Kunsthandel.

Dat.: 1558 (FAS)

Sign.: Monogramm  (= Caspar Hertli, Maler aus Lindau) (FAS)

Stiftung: Der Altar trägt auf den Flügellinnenseiten die Wappen des Caspar Balthasar Blarer von Wartensee, des Bruders Abt Diethelms von St. Gallen, und seiner Gattin Sigonia von Diesbach.

Erhaltung: alte Fassung

Zuschreibung: Der Altar mit der Malerei von Caspar Hertli stammt vermutlich aus der gleichen Werkstatt wie jener von Wartensee im SLM IN 66 (K28).

Bibl.: Baum - Luzerner Plastik bis zum Jahre 1600. 1965, S.94, 130, Taf. 246

Diesbach - "Triptyque aux armes Blarer-Diesbach" in: Fribourg artistique, 23, 1912, pl. X

Knoefli - Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. II. 1969, S. 285

Lapaire - "Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois au second quart du XVIIe siècle en Suisse alémanique" in: ZAK, 28, 1971, S. 195

Schmid, A.A. - Untersuchungen zur Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. 1954. S. 65

Das Mittelbild des Retabels zeigt in Reliefschnitzerei eine vielfigurige Kreuzigungsszene. Um den Fuss des Kreuzes scharen sich die trauernden Frauen, Kriegsknechte und Hohepriester. Den Hintergrund bildet eine turmreiche Stadtanlage umgeben von einer starken Mauer.

Die gemalten Flügel tragen innen rechts die Szene der Geburt Christi. Maria mit Josef im Hintergrund kniet vor dem Neugeborenen. Ochs, Esel und die Hirten betrachten die Szene andächtig aus dem Hintergrund. Rechts ist die Anbetung des Heiligen Kindes durch die drei Könige wiedergegeben. Der erste kniet vor der Jungfrau mit dem Kind, während der zweite auf den strahlenden Stern über dem Dach der Hütte weist.

Auf den Flügelaussenseiten befindet sich links die Verkündigung an Maria. Sie kniet vor einem Pult mit geöffnetem Buch in den Händen, während der Engel sich von hinten nähert.

Auf der rechten Flügelaussenseite sehen wir das Heilige Paar auf der Flucht nach Ägypten. Unter einem Schilfbüschel, aus dem Engelköpfe ragen, schreiten Josef und der Esel mit der Jungfrau und dem Kinde in einer See- und Gebirgslandschaft dahin.

In der Giebellünette befindet sich das Brustbild Gottvaters als Weltenherrscher. Seitlich knien zwei Engelfiguren. Die Predella trägt in Reliefschnitzerei die Darstellung der Grabiegung Christi. Seitlich sind zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen.

Standort: Kapelle St. Maria
linker Seitenaltar

Die Kapelle entstand um 1300 als erste Kirchenstiftung der Walser von Triesenberg. 1595 urkundliche Erwähnung von drei Altären. 1640 Weihe des Hochaltars an Maria, Sebastian und Rochus, welche seit 1629 Patrone der Kapelle waren. Sie war Wallfahrtskirche, wahrscheinlich im Anschluss an die Epidemie von 1628-30.

Herkunft: das.

Ehemaliger Hochaltar der Kapelle. Die urkundliche Erwähnung der Weihe eines Hochaltars an Maria bezieht sich vermutlich auf diesen Altar.

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: Es ist anzunehmen, dass der Altar im Zusammenhang mit dem neuen Patrozinium der Maria, des Sebastian und des Rochus von 1629 gestiftet wurde.

Erhaltung: Gemäss Inschrift auf der Flanke rechts wurde der Altar 1943 renoviert. "Stifter der Altarrenewation Hr. Ing. Hans Eichenberger ZH". Die Tafeln wurden stark übermalt.

Bibl.: Poeschel - KD FL, 1950, S. 149, 294

Im Schrein des Altars befindet sich eine gemalte Figurengruppe. Die Madonna mit dem Kind steht als gekrönte Himmelskönigin auf einer Wolkenbank. Ihr zu Seiten stehen die Titelheiligen Sebastian und Rochus. Den Hintergrund bildet eine Landschaftsdarstellung.

Auf den Flügellinnenseiten sind links die Hl. Anna Selbdritt und rechts die Hl. Maria Magdalena dargestellt. Sie stehen auf einer Sockelzone mit inschriftlicher Bezeichnung. Auf den Flügelaussenseiten sehen wir links den Hl. Johannes Ev. und rechts die Hl. Barbara. Die Predella ist schmucklos.

Standort: Kapelle St. Martin
Die Kapelle wird 1371 erstmals urkundlich erwähnt. Der heutige Bau stammt von 1754.

Herkunft: Kapelle des Schlosses Gräpplang, seit dem Abbruch desselben im Jahre 1804 in der Kapelle.
Zwischen 1528 und 1767 befand sich das Schloss im Besitz der Familie Tschudi von Glarus. Der Altar war eine Stiftung für die Hauskapelle. Die Altarstipes ist in situ erhalten. Im Visitationsprotokoll von 1639 ist das Retabel erwähnt.

Dat.: 1585 (Architravmitte)

Sign.: keine

Stifter: Balhasar Tschudi d. J. von Gräpplang und seine Gemahlin Anna von Schönbrunn. Stifterwappen unten rechts und links in der Giebellünette.

Erhaltung: alte Fassung

Bibl.: Rothenhäuser - KD SG I, S. 110, Abb. 100

Das Mittelbild des Retabels trägt die gemalte Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit. Christus und Gottvater thronen auf einer Wolkenbank, zwischen ihnen schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Sie sind umringt von schwebenden Engelscharen, welche die Leidenswerkzeuge tragen.

Der linke Flügel zeigt auf der Innenseite die Anbetung. Der erste der Könige kniet vor der Jungfrau und überreicht ihr seine Gabe. Die beiden anderen Könige stehen rechts hinter ihm. Links im Hintergrund ist die Architektur des Stallgebäudes.

Auf dem rechten Flügel sind die Hl. Anna Selbdritt und Johannes Bapt. dargestellt. Auf den Flügelaussenseiten sind rechts der Hl. Erzengel Michael mit der Waagschale und die Hl. Barbara, links der Hl. Sebastian und die Hl. Apollonia.

Das Halbrund der das gesamte Mittelbild umspannenden Lünette ist gefüllt mit der Darstellung der Kreuzigung. Am Fusse des Kreuzes kniet Maria Magdalena, rechts und links stehen Maria und Johannes Ev.. Den Hintergrund bildet eine reiche Landschaftsdarstellung. In den unteren Ecken befinden sich die Stifterwappen.

Auf der flachen Predella halten zwischen je einem Blüten- und Rankenarrangement zwei Engel die vera ikon.

Kll. MUTSCHENGIA Kt. Graubünden

Standort: Kapelle St. Sebastian
Hochaltar

Die Kapelle St. Sebastian soll nach der Ueberlieferung die älteste des Tales sein, wird aber erstmals 1546 urkundlich erwähnt. Das Datum 1610 über dem Eingang bezieht sich auf einen Umbau. Der Altar wird aus diesem Anlass gestiftet worden sein.

Herkunft: das.

Dat.: 1605 (FAS oben rechts)

Sign.: HIG (= Hans Jacob Greutter) (FAS oben rechts)

Erhaltung: Ende des 17. Jahrhunderts war der Altar barock umgestaltet worden. 1926 erfolgte eine Restaurierung im Sinne des ursprünglichen Planes. Der Altar wurde neu zusammengesetzt und neu gefasst von X. Stöckli. Signatur am Rahmen der Flügelaußenseite unten links.

Bibl.: Poeschel - KD GR I, 1937, S. 162
ders. - KD GR V, 1943, S. 143, Abb. 157, 158

Vor dem golden damazierten Hintergrund des Mittelschreines ist eine vollplastische Kreuzigungsgruppe aufgestellt. Auf der überhöhten Mitte am Fusse des Kreuzes stehen Maria und Johannes Ev., ihnen zur Seite die Hh. Sebastian und Rochus. Neben dem Gekreuzigten schweben zwei gemalte Engelfiguren. Die Flügelinnenseiten tragen je zwei Reliefs mit Szenen der Passion (248). Oben links ist die Verspottung und Dornenkrönung dargestellt, darunter die Kreuztragung. Rechts oben wird Christus an das Kreuz genagelt, darunter befindet sich die Kreuzabnahme.

Die Flügelaußenseiten zeigen die gemalten Gestalten der vier Kirchenväter. Auf der Predella halten Engel die vera ikon. Die Bekrönungsfigur des besrittenen Hl. Martin ist nicht ursprünglich zugehörig.

Standort: Kapelle in Ei
 Herkunft: unbek., verm. das.
 Dat.: 1606 (Predella)
 Sign.: keine

Erhaltung: Im 19. Jahrhundert neu gefasst. Bis zur Restaurierung des Retabels durch Georges Eckert 1960/61 war als Altarblatt ein modernes Gemälde von O. Spreng verwendet gewesen. Jetzt ist es entfernt und stattdessen die Figur einer thronenden Muttergottes mit Kind aus der Mitte des 17. Jahrhunderts in das Retabel aufgenommen. In der Predella wurde ein Relief mit der Darstellung der vera ikon entfernt.

Bibl.: Reinle - KD LU IV, 1956, S. 302
 ders. - KD LU VI, 1963, S. 347

K13 PLEIV Kt. Graubünden

Standort: Pfarrkirche St. Vinzens
aufgehängt an der nördlichen Chorwand

Die Pfarrkirche ist das älteste Gotteshaus des Tales. 831 erstmals urkundlich erwähnt. Um 1500 fand der Bau des Chores statt, 1661 der Neubau des Schiffes. 1662 Neuweihe der Kirche und des Rosenkranzaltares.

Herkunft: das.
ehem. südlicher Seitenaltar

Dat.: 1630 (im Aufsatz)

Sign.: keine

Stiftung: Der Altar wurde gestiftet von der Rosenkranzbruderschaft. Am unteren Rand des Retabels befindet sich eine Inschrift, welche sich auf die Gründung der Bruderschaft im Jahre 1613 bezieht (249). Aus der Chronik der Bruderschaft geht die Bestellung und Bezahlung des Altares hervor.

Erhaltung: 1930/31 wurden die Altartafeln gereinigt und neu zusammengesetzt. Die Teile waren einzeln in der Kirche aufgehängt gewesen. Die Predella war nur zur Hälfte erhalten und wurde ersetzt, versehen mit den Restaurierungsdaten.

Zuschreibung: Es waren mehrere Hände bei der Gestaltung des Retabels beteiligt. Stilistische Merkmale verweisen auf die Werkstatt des Hans Jacob Greutter. Die Aufsatztafel mit der Marienkrönung entspricht im wesentlichen dem signierten Altarbild in Alveneu-Bad von 1634.

Bibl.: Poeschel - KD GR I, 1937, S. 162
der. - KD GR IV, 1942, S. 255, Abb. 305
Sialm - "pleif. La baselgia" in: Il Glogn, 6, 1932,
S. 41f, Abb. S. 41

Die Mitteltafel des Altares trägt die gemalte Darstellung der Rosenkranzmadonna. Sie ist gerahmt von einem Kranz von fünfzehn Medaillons mit Szenen der freuden-, schmerz- und glorreichen Rosenkranzgeheimnisse. In den un-teren Ecken musizieren Engelscharen.

Auf den feststehenden Flügeltafeln ist rechts die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten dargestellt. Die Jungfrau kniet auf der rechten Bildseite vor dem Kinde in der Krippe, hinter ihr steht Joseph. Hirten und Engel umringen andächtig die Krippe. Auf der linken Flügeltafel ist die Darstellung des Todes und der Himmelfahrt Mariä. Die Jünger umringen trauernd die aufgebahrte Muttergottes. In einem Wolkenkranz darüber führt Christus die Seele der Verstorbenen Gottvater entgegen.

Der Altaraufsatz trägt das Bild der Krönung Mariä. Sie kniet vor Gottvater und Sohn, welche die Krone über ihrem Haupte emporheben. Ueber der Szene schwebt die Heiliggeisttaube.

Eine eigentliche Predella besitzt das Retabel nicht, es ist nach unten hin abgeschlossen durch eine Rahmenleiste, auf welcher sich die Inschrift der Rosenkranzbruderschaft befindet.

(250) Die Malereien sind jenen des Altares von St. Antönien, um 1530, in der Pfarrkirche von Wangs (KD GR II, Abb. 105, 106) eng verwandt. Mit einiger Wahrscheinlichkeit stammen sie vom selben Meister. (Cf. KD SG I, S. 376f und die Kritik dieser Annahme bei Anderes KD SG IV, S. 266, Anm. 2.)
 B. Haendcke - Die Schweizer Malerei im 16. Jahrhundert. 1893. S. 194 verwechselte die Flügel.

K14	RAPPERSWIL	Kt. St. Gallen
Standort:	Pfarrkirche St. Johann Laurentiusaltar in der südlichen Seitenkapelle	
	1207 ist die erste urkundliche Erwähnung der Burgkapelle, 1253 entstand aus ihr die selbständige Pfarrkirche. 1493-1496 Chorumbau. 1534 Renovation nach dem Bildersturm. 1632-40 Renovation der Altäre. 1671-95 Neuausstattung im Rahmen der Barockisierung der Kirche infolge eines Dacheinsturzes. Entfernung der vier Seitenaltäre.	
	Im Juli 1531 begann der Einzug der Reformierten. Der Pfarrer dankte ab und am 11. September folgte der Bildersturm auf St. Johann, alle Tafeln und Altäre wurden vor der Kirche verbrannt. Am 19. Oktober endeten die Auseinandersetzungen, nach dem Sieg der Katholiken bei Kappel wurde in Rapperswil die alte Religion wieder eingeführt.	
	Die Bilderstürmer wurden für die Zerstörungen in der Kirche zur Verantwortung gezogen. 1532 begann man die Neuausstattung. Der Chronist Dominik Rothenfluh berichtet, dass der Hochaltar geschnitzt wurde, die übrigen Altäre mit gemalten Tafeln versehen.	
Herkunft:	das. Ursprünglich in der NO-Schiffsecke, seit 1676 in St. Dionys, dann seit 1828 in der Liebfrauenkapelle, seit 1883 in der Kapelle.	
Dat.:	1533 (im Architrav)	
Sign.:	keine	
Inscript:	Architrav: FACTUM MDXXXIII RENOVATUM MDCXL	
Stiftung:	Die Stiftung der vier Seitenaltäre erfolgte 1532 als einheitlicher Auftrag zum Ersatz für die zerstörten Altäre.	
Erhaltung:	Gemäss Inschrift wurde der Altar 1640 einer ersten Renovation unterzogen. 1885 erfolge eine Reinigung und Restaurierung durch Marius Bleul/Lachen. Anderes vermutete, dass die Flügel vom Antoniusaltar stammen. Von den ursprünglichen ist nur der linke mit der Darstellung des Hl. Vitus erhalten. Die auseinandergeschnittenen Teile wurde 1916 von der Kirchengemeinde verkauft, inzwischen sind sie zurückgekommen und befinden sich in der Seitenkapelle. Die Tafel der Predella ist nazarenisch übermalt. Die beiden Statuetten der Bekrönung gehören zu einer Kreuzigungsgruppe. Ursprünglich waren gegen Ende des 16. Jahrhunderts von der Erhardbruderschaft und der Saunzunft ein Hl. Erhard und ein Hl. Antonius Eremita gestiftet worden. Eine Restaurierung steht in Aussicht.	

Zuschreibung: Es ist anzunehmen, dass alle Rapperswiler Altäre aus einer Werkstatt stammen. Der Hauptmeister wird mit den Werken des Nikolaus Manuel und des Hans Leu d. J. vertraut gewesen sein. Gewisse Züge weisen auch auf die Kenntnis der Augsburger Schule hin. Eventuell könnte es sich um Werke des Hans Gessler aus Zürich handeln, der seit 1508 Bürger in Rapperswil war (250).

Bibl.:

Anderes - KD SG IV, 1966, S. 264, Abb. 286, 287

Curti, A. - Die Pfarrkirche Rapperswil. 1937. S. 150

Schnellmann - Kunst und Handwerk im alten Rapperswil.
1929. S. 41, 70, Abb. 34

Im Schrein sind vor golden damasziertem Hintergrund drei gemalte Heiligen-
gestalten dargestellt. Die Mittelfigur des Hl. Laurentius mit dem Rost wird
gerahmt von den Hh. Stephanus zur Rechten und Achatius zur Linken.

Die jetzigen Flügel sind nicht die ursprünglichen. Erhalten ist der linke
mit der Darstellung des Hl. Vitus. Die verwendeten Flügel zeigen auf den
Innenseiten rechts die Hl. Anna Selbdritt, links die Hl. Agatha. Beide
stehen vor einem damaszierten Goldhintergrund. Auf den Aussenseiten sehen
wir die Hh. Dorothea und Barbara vor einer Balustrade, über welche der Blick
auf eine Landschaftsdarstellung hinausgeht. In der Bekrönungslünette ist
vor einem Goldgrund das Brustbild der Anna Selbdritt. Die Predella ist ge-
schmückt mit der Darstellung der vera ikon.

Standort: Pfarrkirche St. Johann
Katharinenaltar in der nördlichen Seitenkapelle

Herkunft:

das.

Ursprünglich auf der Epistel­seite neben dem Chorbogen, seit 1676 in St. Dionys, dann seit 1828 in der Liebfrauenkapelle, 1883 in der Nordkapelle aufgestellt.

Dat.: 1532 und 1633 (vor Restaurator angebracht)

Sign.: keine

Stiftung: siehe K14

Erhaltung: Die Restaurierung von 1633 verlief ohne wesentliche Änderungen. Marius Bleul/Lachen reinigte den Altar 1885. Die barocken Figuren in der Bekrönung sind Zusätze. Das ehemalige Kreuz im Scheitel der Lünette fehlt.

Zuschreibung: siehe K14

Bibl.: siehe K14

Das Mittelbild zeigt vor golden damasziertem Hintergrund die gemalte Figur der Hl. Katharina zwischen den HH. Bartholomäus und Jodokus. Die Flügelinnen­seiten tragen die Darstellungen der Hl. Margaretha links und der Hl. Ottilia rechts. Auf den Flügelaussenseiten befinden sich die HH. Barnabas und Onophrius. Der Hintergrund ist durch einen durchgehenden Portalbogen gegeben, durch welchen der Blick auf eine Landschaftsdarstellung fällt.

Die Lünette über dem Mittelbild zeigt in Halbfigurenrelief die Madonna mit dem Kind im Strahlenkranz. Auf der Predella sieht man den Hl. Alexius auf der Treppe seines Vaterhauses schlafen, während er von einem Diener mit Wasser überschüttet wird.

Standort: Heimatmuseum
Mitteltafel und Giebel des Antoniusaltares
Geschenk der Gemeinde 1945

Herkunft: aus St. Johann, ab 1617 war der Altar in der Kapelle Kampraten,
dann im Kapuzinerkloster, 1828 in der Liebfrauenkapelle, seit
1883 wieder im Kapuzinerkloster.

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: siehe K14

Erhaltung: Nach Meinung von Anderes sind die Flügel des Laurentiusaltares
zugehörig. Die Predella ist verloren. Das aufgelegte Schnitz-
werk wurde bei der Renovierung von 1640 zum grössten Teil ent-
fernt. Die Tafel ist stark übermalt.

Zuschreibung: siehe K14

Bibl.: siehe K14

Die Tafel zeigt vor golden damasziertem Hintergrund unter einem flachen Bo-
genschluss die Darstellung dreier gemalter Standfiguren. In der Mitte den
Hl. Antonius, ihm zu Seiten rechts der Hl. Thomas und links der Hl. Erhart.

Beschreibung des Flügels s. K14.

Im Giebeldreieck ist der Hl. Lukas als Maler der Madonna wiedergegeben. Die
Jungfrau sitzt links mit dem Kind im Schoss, während der Heilige sein Bild
betrachtet. Die Heiligenscheine sind durch die Rahmung beschnitten. In den
Zwickeln des flachbogigen Innenrahmens sind zwei akanthusgeschwänzte Figuren.

Standort: Heimatmuseum
seit 1897 in der Sammlung des Historischen Vereins, Geschenk
des Vikars Melchior Britschgi

Herkunft: Hausaltar aus Ramersberg, vermutlich aus der dortigen Kapelle
St. Wendelin

Dat.: keine

Sign.: keine

Erhaltung: Der Originalrahmen zeigt keine Spuren, die auf ehemalige Flügel
hinweisen könnten. Um 1920 wurden fehlende Stellen an der Predella ergänzt, welche heute leicht aufgeworfen sind.

Bibl.: Durrer - KD UW, S. 725, Abb. 455

Ueber der schmalen Predella mit der vera ikon erhebt sich die Mitteltafel, welche die Darstellung der Kreuzigung trägt. Zu Seiten des Kreuzes stehen Maria und Johannes vor einer Landschaftswiedergabe mit Stadtmauer. In der Lünette befindet sich ein Brustbild Gottvaters als Weltenherrscher mit segnend erhobener Rechten.

(251) Die als Aufsatz angefügte Tafel zeigt das Bild des Carlo Borromeo vor einer Kreuzigungsgruppe. Unter dem Betpult findet sich das Borromeowappen mit dem Kardinalshut.

K18	SEGNES	Kt. Graubünden
Standort:	Kapelle St. Jacobus d. Ae. in Cuoz	
Herkunft:	das.	
Dat.:	keine	
Sign.:	keine	
Erhaltung:	Der Altar ist renovierungsbedürftig. Das Giebelstück gehört nicht ursprünglich zum Altar, es war ehemals vielleicht an der Wand aufgehängt. Der Stil entspricht dem des Altares.	
Zuschreibung:	Das Werk gehört zum Umkreis der Werkstatt des Hans Jacob Greutter.	
Bibl.:	Poeschel - KD GR I, 1937, S. 162	
	ders. - KD GR V, 1943, S. 128, Abb. 140	

Im Schrein des Retabels befinden sich die Statuen der Muttergottes auf der Mondsichel mit dem Jesusknaben, zu ihrer Rechten der Kirchenpatron, der Hl. Jacobus der Aeltere und zur Linken der Hl. Matthäus. Die kreisförmigen Ausschnitte in der Schreinrückwand enthielten einst Rosenkranzmedaillen.

Die Innenseiten der Flügel zeigen in Reliefschnitzerei die Gestalten des Hl. Nikolaus auf dem linken Flügel, die des Hl. Antonius Abbas auf dem rechten. Auf den Flügelaussenseiten ist die Verkündigung an Maria gemalt. Auf dem linken Flügel durchschreitet der Engel seinen Innenraum. Die Jungfrau auf dem rechten Flügel kniet an ihrem Betpult; sie wendet sich mit erhobenen Händen seitwärts dem Engel entgegen. In einer Aureole schwebt die Heiliggeisttaube über ihrem Haupte. Auf der Predella breiten Engel die vera ikon aus (251).

Standort: St. Martin auf Kirchbühl
Beinhaus, Ostwand

Die Kapelle St. Martin ist 1294 erstmals urkundlich erwähnt, aber älter. 1515 erfolgte eine Erneuerung in der Ausstattung, 1583 der Bau des heutigen Chores. Die Beinhauskapelle wurde 1575 geweiht.

Herkunft: das.

Dat.: 1582 (FIS)

Sign.: keine

Stiftung: Christina Marbach (FIS)

Inscript: (FIS) "Christina marpach vngevor/Tres alters by drizehen iar/Hatt disere toflen vnd noch mer/Hierhär geschenckt in Gottes eer/1582"

Erhaltung: Das Retabel besteht aus heterogenen Teilen, die zusammengestückt sind und ungefähr alle der gleichen Zeit entstammen. Die Flügel sind nach Innen- und Aussenseiten verwechselt. Im Rahmen einer Gesamtrenovierung der Kapelle wurde das Retabel 1951/52 durch F. X. Sauter restauriert.

Bibl.: Reinle - KD LU IV, 1956, S. 375, S. 386
ders. - KD LU VI, 1963, S. 386

Die Mitteltafel des Retabels trägt die gemalte Darstellung der Kreuzigung Christi. Maria Magdalena kniet rechts zu Füßen des Kreuzes, dessen Stamm sie mit den Armen umfängt. Rechts hinter ihr steht die Mutter Maria mit zum Gebet zusammengelegten Händen, links neben dem Kreuz Johannes Ev.. Unter den Kreuzarmen schwebt je ein Engel. Im Hintergrund ist eine Landschaftsdarstellung mit Stadtansicht.

In der Lünette ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Der Engel eilt von rechts auf die an ihrem Betpult lehrende Jungfrau zu, welche erschreckt den rechten Arm erhoben hat. Im Hintergrund zwischen den beiden Gestalten geht der Blick durch eine grosse Maueröffnung auf eine weite Landschaft.

Auf den Flügelaussenseiten sind der Hl. Jakobus maior oder der Hl. Jost mit pilgerstab, Hut und Tasche und die Hl. Anna Selbdritt dargestellt, auf den Innenseiten der Hl. Joachim, der Gatte der Anna und die Hl. Christina, die Patronin der Altarstifterin.

Die Predella trägt das Halbfigurenbild der Apostel mit ihren Attributen; in ihrer Mitte steht Christus mit der Weltkugel in der Linken und zum Segensgestus erhobener Rechten.

Standort: Kapelle St. Nikolaus
nördlicher Seitenaltar

Die Kapelle wird 1599 erstmals urkundlich erwähnt, 1695 Weihe eines Neubaus zu Ehren des Hl. Nikolaus mit drei Altären.

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: An den Bogen im Schrein befinden sich die Wappen der Capol und eine Hausmarke, die unbekannt ist.

Erhaltung: Der Altar wurde 1928 von H. Liebich & Sö./Einsiedeln renoviert. (Cf. Inschrift am südlichen Seitenaltar K21)

Bibl.: Poeschel - KD GR IV, 1942, S. 199, Abb. 239

Im Schrein des Altares stehen auf Postamenten die drei Figuren der Muttergottes im Rosenkranz, zu ihrer Rechten der Kirchenpatron, der Hl. Nikolaus, und zur Linken der Hl. Johannes Ev.. Die Flügel sind beiderseitig bemalt. Die Innenseiten tragen die Darstellung der HH. Petrus und Martin. Auf den Aussen-seiten ist die Verkündigung an Maria verbildlicht. Auf dem rechten Flügel erhebt der Engel seine Rechte zum Grusse, auf dem linken wendet sich ihm die am Betpult kniende Jungfrau rückwärts entgegen.

Auf dem Architrav erheben sich als Bekrönung die Figuren der Hl. Anna Selbst und eine weibliche Heilige. Aus zwei geschnitzten Blätterranken ragt in der Mitte ein Medaillon mit dem Monogramm Mariä im Strahlenkranz empor.

(252) Inschrift FAS rechts: Renovation dieser Kirche und der Altäre im Jahre 1928 unter Hochw. Herrn Kaplan Nicolaus Krättli durch Hermann Liebich und Söhne Kirchenmaler und Vergolder in Einsiedeln.

K21	SURIN	Kt. Graubünden
Standort:	Kapelle St. Nikolaus südlicher Seitenaltar	
Herkunft:	ehemals in der Kapelle St. Sebastian in Silgin	
Dat.:	keine	
Sign.:	keine	
Stiftung:	Wappen der Familie Capol (FAS links)	
Erhaltung:	Anlässlich der Restaurierung der Kapelle von 1928 durch H. Liebich & Sö./Einsiedeln wurde der Altar neu gefasst und völlig übermalt (252).	
Bibl.:	Poeschel - KD GR IV, 1942, S. 199	

Im Schrein sehen wir die gemalten Gestalten der Muttergottes auf der Mond-
sichel gerahmt von den HH. Rochus und Sebastian, dem Patron des ursprüngli-
chen Standortes. Den Hintergrund bildet ein Stoffmuster.

Auf den Flügelinnenseiten sind rechts der Hl. Antonius Abbas, links der Hl.
Luzius dargestellt. Die Flügelaussenseiten zeigen vor einem Stoffmuster
links die Wappen der Capol, rechts die Inschrift mit den Renovierungsdaten.
Die Predella ist geschmückt durch die Darstellung Christi mit Maria Magda-
lena und den zwölf Aposteln als dreiviertel Figuren.

K22 VADUZ Ft. Liechtenstein

Standort: Empore der Schlosskapelle St. Anna
1511 Errichtung einer Bruderschaft St. Anna. 1523 empfang
Graf Rudolf vom Kaiser Geld zum Ausbau des Schlosses. In die-
sem Zusammenhang wird der Einbau der Empore erfolgt sein, wo-
bei auch der Altar errichtet wurde.

Herkunft: das. (253)

Dat.: 1523 (Fussleiste der Predella)

Sign.: keine

Inscription: DU EWIGER GOT BIS UNS SINDER GNAEDIG UND BARM (herzig)
MDXXIII

Erhaltung: alte Fassung, geringe Bestossungen

Bibl.: Die Kunst der Donauschule. 1490-1540.
Ausstellung St. Florian und Linz 1965, S. 93, No. 220
Meisterwerke der Plastik aus Privatsammlungen Bregenz 1967.
No. 123, Abb. 46
Poeschel - KD FL 1950, S. 202, 289, Abb. 195, 196

Das Flachrelief der Mitteltafel zeigt das Innere einer Schmiede, in welcher
der Hl. Eligius damit beschäftigt ist, den abgeschlagenen Huf eines Pferdes
zu beschlagen. Rechts wird das Pferd, welches den Stumpf seines linken Vor-
derbeines anhebt, von einem Reiter gehalten. Der Heilige beschlägt den Huf,
so wie in Christus in Gestalt eines Gesellen zur Behandlung störrischer
Pferde angeleitet hatte. Links im Bild betätigt ein Knecht den Blasebalg.
Auf der rechten Bildseite fällt der Blick seitlich der Schmiede auf eine
Häuserfront im Hintergrund.

Die Innenseiten der Flügel tragen die Gemälde des Hl. Georg links und des
Hl. Wolfgang rechts. Sie stehen vor einem reichen Landschaftshintergrund.
Auf den Aussenseiten sind links die Hl. Anna Selbdritt und rechts der Hl.
Christophorus vor einem Landschaftshintergrund wiedergegeben. Auf der Predella
breiten Engel die vera ikon aus.

Standort: Kapelle Heiligkreuz
Die Kapelle wurde 1677 erbaut.

Herkunft: Der Altar dürfte ehemals in der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Vals-Platz gestanden haben.

Dat.: 1597 (FAS unten rechts)

Sign.: keine

Erhaltung: Um 1710/20 wurde der Schrein mit einem à-jour geschnitzten Rahmen gefasst. Die Flügel hingen an der Wand neben dem Altar. Bonifaz Engler/Untereggen restaurierte den Altar 1970 und setzte ihn neu zusammen.

Bibl.: Nüscher - Die Gotteshäuser der Schweiz. 1864-1873. I. S. 69
Poeschel - KD GR IV, 1942, S. 241, Abb. 285, 286
(alter Zustand vor der Restaurierung).

Im Schrein des Altares steht in Vollplastik die Mondsichelmadonna mit dem Jesusknaben, flankiert von den HH. Martin und Antonius Abbas.

Die Flügelinnenseiten zeigen vier gemalte Heiligengestalten. Links die HH. Petrus und Servatius, recht die HH. Johannes Bapt. und Cyprian vor einem Landschaftshintergrund. Die Flügelaußenseiten tragen die Darstellung der Verkündigung an Maria. Auf dem linken Flügel schwebt der Verkündigungengel aus einer Wolke herab. Rechts sitzt die heilige Jungfrau in erschreckt zurückweichender Haltung auf einer Bank vor ihrem Betpult, während die Heiliggeisttaube über ihrem Haupte erscheint.

Auf der Predella halten zwei schwebende Engel die vera ikon. Als Bekrönung dient die Statue des auferstandenen Christus.

Standort: Kapelle St. Jakob
linke Chorwand, z. Z. deponiert in Vals, Haus Aul

Die Kapelle wurde erbaut um 1600/10.
1643 erstmals urkundlich erwähnt.

Herkunft: verm. das.

Dat.: 1626 (FIS rechts und links unten)

Sign.: keine

Stifter: AB - TB - MB (MB unten)

Erhaltung: renovierungsbedürftig

Zuschreibung: Es besteht eine stilistische Verwandtschaft zur Werkstatt
des Hans Jacob Greutter.

Bibl.: Nüscheler - Die Gotteshäuser der Schweiz. 1864-1873. I. S. 69
Poeschel - KD GR IV, 1942, S. 237, Abb. 283

Der gemalte Altar enthält im Schrein die Darstellung der Marienkrönung. Auf
einer Wolkenbank kniet die Heilige Jungfrau zwischen Christus und Gottvater.
Unter der Wöke erstreckt sich eine Landschaftsdarstellung.

Auf den Flügelinnenseiten, in gemalten Muschelnischen, sind links der Hl.
Petrus, rechts der Hl. Paulus dargestellt. Auf den Flügelaußenseiten befin-
det sich eine durchgehende Darstellung der Verkündigung an Maria.

K25 WELSCHENROHR Kt. SolothurnStandort: Museum Blumenstein
Altartafel Inv. Nr. 1934/198

Herkunft: verm. aus der Pfarrkirche St. Theodul

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: Andachtstafel einer Bruderschaft

Erhaltung: Bei einer Restaurierung im Jahre 1934 wurde die Tafel vollständig übermalt.

Zuschreibung: Es zeigen sich stilistische Verwandtschaften zu den Wandgemälden von Stein am Rhein, ausserdem zum Meister des Matzendorfer Altaufbaus von 1515 (254)

Bibl.: Loertscher - KD SO III, 1957, S. 115, Abb. 125

Die breit gerahmte Tafel enthält vor dunklem Hintergrund die standbildartig gemalten Figuren der Madonna auf der Mondsichel zwischen den HH. Ursus im Harnisch zur Rechten und Theodul im bischöflichen Gewand zur Linken. Auf dem Architrav sind die namentlichen Bezeichnungen der Dargestellten angebracht.

Im Giebeldreieck befindet sich ein Medaillon mit dem Kopf des Hl. Petrus.

Standort: Schweizerisches Landesmuseum
 GSK Dep. 2839 seit 1920

Herkunft: verm. Innerschweiz
 Im heute verlorenen Sockel trug der Altar das Wappen der
 Familie Imfeld. Aufgrund eines Irrtums wurde er mit einem
 Altar aus der Klauserschen Hauskapelle in Luzern verwechselt.

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: Gemäss dem Wappen vermutlich vom Ritter Nikolaus von Imfeld.

Erhaltung: Bei der Uebernahme ins SLM 1920 wurde der Altar von E. Oettiker/
 Zürich gereinigt und renoviert.

Bibl.: Baier-Futterer - Die Bildwerke der Romanik und der Gotik.
 Kataloge des SLM in Zürich, 1936, S. 115
 BGKS, 1920, S. 6ff
 50 Jahre GSK, Ausstellungskatalog Bern 1942², No. 39
 Ganz - Geschichte der Kunst in der Schweiz, 1960, S. 465,
 Abb. 317
 Lapaire - "Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois
 au second quart du XVIe siècle en Suisse alémanique" in:
 ZAK, 28, 1971, S. 194, Fig. 11
 Reinle - KD LU III, 1954, S. 142, Anm. 1

Das Mittelbild des Altares gibt in gefasster Reliefschnitzerei die Szene Jesus im Oelgarten wieder. Auf der linken Bildseite kniet er betend, das Haupt einem herabschwebenden Engel zugewandt. Rechts liegen die schlafenden Jünger. Im Hintergrund durchschreiten die ersten Verfolger mit Judas das Tor des Gartens.

Auf dem linken Flügel innen ist in Reliefschnitzerei die Gefangennahme Christi geschildert. Aufrecht steht er im Kreise der Jünger und Häscher. Einer der letzteren zieht ihn am Gewand und einer um den Hals gelegten Schlinge hinter sich her. Rechts vor ihm fällt Malchus unter dem Schwert des Petrus zu Boden. Auf dem rechten Flügel ist das Abendmahl wiedergegeben. Die dominierende Gestalt des Heilands beugt sich über den runden Tisch, um welchen die Jünger geschart sitzen.

Die Flügelaussenseiten tragen auf hellem Grund gemaltes Rankenwerk mit Blumen und Früchten. Im Giebel ist ein plastisches Muschelornament.

In der Lünette ist das Brustbild Gottvaters umgeben von Engelgestalten. In den Halbsegmenten der geöffneten Flügel befindet sich je ein Prophet mit einer Schriftenrolle. Die Predella trägt eine Darstellung der vera ikon.

(255) Es handelt sich um die Brüdes des Abtes Diethelm und deren Ehefrauen: Wilhelm und Helena von Hallwil, Caspar Balthasar und Sigonia von Diesbach, Christoph und Barbara von Hallwil, Jakob Gaudenz und Apollonia von Ratzenried.
 Flügelinschrift links:
 DIETHELMUS.D.G.ABBAS.MONASTERY.DIVI.GALLI.
 Flügelinschrift rechts:
 HANS.JACOB.BLARER.VON.WARTENSEE.APOLLONIA.VOM.SIRGENSTAN.SIN.ELICHE.
 HUSFROW.

K27 ZUERICH Kt. Zürich

Standort: Schweizerisches Landesmuseum
 IN 66 seit 1891

Herkunft: Schloss Wartensee

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: Der St. Galler Abt Diethelm Blarer von Wartensee für seine Eltern. Darstellung des Stifters und seiner Eltern auf den Flügelinnenseiten unten. Wappen der Stifterfamilie auf der Predella.

Erhaltung: alte Fassung

Bibl.: Baier-Futterer - Die Bildwerke der Romanik und Gotik. Kataloge des SLM in Zürich. 1936. S. 79, Abb. 76
 Baum - "Jörg Kändel und der Parallelfaltenstil" in: MKw, IX, 1916, S. 423, Abb. 11
 Haendcke - Die schweizerische Malerei des 16. Jahrhunderts. 1893, S. 195
 Knoepfli - Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. II, 1969, S. 285, Abb. 180
 Lapaire - "Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois au second quart du XVIIe siècle en Suisse alémanique" in: ZAK, 28, 1971, S. 193, Fig. 2
 Lehmann - "Der Altar der Blarer von Wartensee" in: Rorschacher Neujahrsblätter, 28, 1938, S. 5-9
 Rott - Quellen und Forschungen. Bodenseegebiet. Textban 1938. S. 190
 Schmid, A.A. - Untersuchungen zur Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. 1954, S. 61

Das Mittelbild des Retabels stellt in Flachrelief die Anbetung der Heiligen Drei Könige dar. Im Hintergrund ist eine gemalte Landschaft vor damasiertem Goldgrund. Im Vordergrund links neigt sich die Gottesmutter mit dem Kind im Schoß dem vor ihr knienden König zu, um seine Gaben entgegenzunehmen. Die rechte Bildhälfte ist durch die Gestalten der beiden anderen Könige gefüllt. Die Hintergrundlandschaft zeigt eine Stadtarchitektur und eine Reitergruppe.

Auf dem Flügel links ist vor damasiertem Goldgrund die Gestalt des Hl. Rochus. Im bogenförmig geschlossenen Feld darunter kniet der Stifter, Abt. Diethelm Blarer von Wartensee. Auf dem rechten Flügel ist der Hl. Sebastian dargestellt und im darunterliegenden Feld die Eltern des Stifters. Die Flügelaußenseiten zeigen die Szene der Begegnung von Maria und Elisabeth vor einem Landschaftshintergrund. Maria ist auf dem rechten Flügel, Elisabeth auf dem linken dargestellt.

Auf der Predella befinden sich die acht Wappen der Familie mit Inschriften (255).

Standort:

Schweizerisches Landesmuseum
GSK Dep. 64 seit 1890

Herkunft:

Kapelle St. Wendelin in Cazis, vormals event. im Augustinerinnenkloster.

Das Kloster war das älteste bekannte Frauenkloster Graubündens gewesen. 765 erstmals urkundlich erwähnt.

1525 trat ganz Heintzenberg der Reformationsbewegung bei, alleine die Gemeinde Cazis blieb katholisch. Das Kloster starb danach aus. Nach dem Tode der letzten Äbtissin 1570 gingen die Güter an die Gemeinden über. Im Laufe des Wiederauflebens des Klosters kamen 1641 Teile zurück.

Es ist wahrscheinlich, dass der Altar ursprünglich in der Stiftskirche beheimatet war und im Laufe des Klosterniederganges in die Wendelinkapelle überführt wurde.

Dat.:

keine

Sign.:

keine

Inscription:

Spuren: (Cl) ra de Raittnow ... abatissa

Diese stand von 1508 bis 1528 dem Augustinerinnenkloster vor.

Erhaltung:

alte Fassung

Ausser dem Schrein hat sich nur der linke Flügel erhalten.

Zuschreibung: Baier-Futterer erwähnte zuerst die Nähe zum Werk des Jörg Lederer aus Kaufbeuren. An dieser Meinung hält die Forschung bis heute fest. Dussler-Müller erwähnen den Altar als Schulwerk im Werkkatalog.

Bibl.:

Baier-Futterer - Die Bildwerke der Romanik und Gotik. Kataloge des SLM in Zürich. 1936, S. 46f

Deonna - La sculpture suisse des origines à la fin du XVIe siècle. 1946, Fig. 63

Dussler - Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. 1963, S. 79, Abb. 150

JSLM, 1896, p. 85ff

50 Jahre GSK. Ausstellungskatalog Bern 1942². No. 38

Ganz - Geschichte der Kunst in der Schweiz. 1960. S. 465, Abb. 316

Müller, Th. - "Vom Wirkungskreis der oberschwäbischen Bildhauerkunst, N.F. 1938/9, XIII, S. 59

Poeschel - KD GR III, 1940, S. 191, Abb. 192

Rahn - "Die Schnitzaltäre aus Unterschächen und Cazis" in: MSGEK, XIII, 1898

Schneeli - Renaissance in der Schweiz. 1896. S.129, Fig. 18

Im halbrund geschlossenen Schrein des Retabels stehen vor Goldgrund die vollplastischen Gestalten der Hl. Anna Selbdritt, zu ihrer Rechten der Hl. Magnus mit der (unbekannten) Stifterfigur zu Füßen und zur Linken der Hl. Franziskus. Von den Flügeln hat sich nur der Linke mit der Darstellung der Begegnung Annas und Joachims vor der Goldenen Pforte erhalten (256).

Standort: St. Théodule

Die Kapelle wurde 1640-41 erbaut und geweiht.

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Stiftung: Aus Urkunden geht hervor, dass der Fribourger Stadtrat 1650 beschliesst, einen Altar für Maria, Nikolaus und Théodul zu erbauen.

Erhaltung: farbige Fassung

Zuschreibung: Das Retabel wird den in Fribourg ansässigen und tätigen Brüdern François, Jean-François und Jean-Jacques Reyff zugeschrieben.

Bibl.: Pfulg, G. - Jean-François Reyff. Sculpteur fribourgeois et son atelier. 1950. S. 73f, Abb.

Im Mittelteil des Retabels, in einer Muschelnische, steht die Muttergottes mit dem Kind. Flankiert wird sie von den HH. Nikolaus zur Linken und Théodul zur Rechten. Im Aufbau des Altarretabels befindet sich die Figuren einer Kreuzigungsgruppe. Maria Magdalena kniet links neben dem Kruzifix, welches die Bekrönung des Schreins bildet. Rechts und links auf den gebrochenen Schenkeln des Giebeldreiecks stehen die Gestalten der trauernden Mutter Maria und des Johannes.

Standort: St. Joseph

Die Weihe der Kapelle fand 1744 statt. Der Altar wurde aus diesem Anlass gebaut.

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Erhaltung: Das Retabel wurde 1933 neu gefasst. Die Figur der Madonna stammt aus Sedrun, ursprünglich sind der Hl. Joseph und der Hl. Johannes Ev.

Bibl.: Poeschel - KD GR V, S. 166, Abb. 187

Im Mittelteil des Retabels steht die Figur der Muttergottes als gekrönte Himmelskönigin mit dem Zepter in der Linken. Rechts und links neben ihr in den Seitenteilen befinden sich die HH. Joseph und Johannes Ev.. Im Giebelstück ist die gemalte Darstellung der Hl. Familie.

Standort: Beinhauskapelle

Die Kapelle wurde 1684 und 1742 neu geweiht, der Bau stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Herkunft: vermutl. das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Erhaltung: Das ruiniös erhaltene Retabel wurde 1961/2 im Rahmen einer Gesamtrestaurierung von Georges Eckert und Hans Stalder wiederhergestellt. Eine der Dreikönigsfiguren wurde rekonstruiert, das Predellenrelief ergänzt, eine spätgotische Pietà, die möglicherweise einst zugehörig war, dem Altarschrein eingegliedert. Die alte Fassung, schwarz mit Silber, wurde erneuert.

Bibl.: Reinle - KD LU V, S. 81, 93, Abb. 85
ders. KD LU VI, S. 354, S. 469, Abb. 302

Der Mittelteil des Retabelschreines beherbergt eine Pietà. Flankiert wird sie von den Figuren zweier Heiliger Könige. Die Predella trägt in Reliefschnitzerei die Darstellung der Heimsuchung.

Standort: St. Maurice
(ehem. Augustinerkirche)
Hochaltar

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: Peter Spring
(auf der Tuba eines Engels der Himmelfahrtsdarstellung)

Erhaltung: 1733-34 neues Tabernakel, welches 1744 verändert wurde.
1805 und 1861 neu gelackt und vergoldet, 1936 völlig restauriert. 1956 Restaurierung durch Karl Haaga und Nino Dionisio.

Zuschreibung: Der Altar entstand zwischen 1602 und 1624 im Kloster selber, Peter Spring arbeitete daran zusammen mit seinem Bruder Jakob und einem unbekannten Schreiner.

Bibl.: Frauenfelder - ASA, 31, 1929, S. 157-160

Pahud - "Sculptures sur bois (Eglise de St. Maurice" in:
Fribourg artistique, XIII, 1902, pl. 11

Reiners - Das malerisch alte Freiburg-Schweiz, 1930. S. 55f.
Abb. S. 82, 83

ders. - "La sculpture fribourgeoise pendant la période baroque"
in: Fribourg artistique, XVIII, 1930, pp. 134-39, fig. 1-4
ders. - Burgundisch-alemannische Plastik. 1943, pp. 184-190,
fig. 270-276, 409-418

Strub - KD FR II, S. 272-280, Abb. 295-304

Das Altarretabel ist den Darstellungen aus dem Leben der Maria geweiht. Das Hauptbild zeigt die Himmelfahrt. Vier Engel tragen die Madonna. Vier weitere Engel mit Musikinstrumenten umschweben sie. Unten gestikulieren elf Apostel, die um das Grab geschart sind. Rechts und links neben dem Hauptbild befinden sich je eine Nische mit den Figuren der HH. Mauritius und Augustin, den Patronen der Kirche und des Ordens.

Im zweiten Geschoss darüber ist in der Mittelnische die Figur des Hl. Nikolaus von Myra, des Patronen der Stadt Fribourg. In den beiden Seitenkompartimenten sind die Verkündigungsszene und die Helmsuchung. Auf den äusseren Enden des Gesimses stehen auf Konsolen die Evangelisten Markus und Lukas mit ihren Symbolen.

Im obersten Geschoss ist die Krönung der Maria durch die Trinität dargestellt, davor musizieren drei Engel. Flankiert ist die Szene durch die Apostel Petrus und Paulus. An den Enden des Gesimses stehen die Evangelisten Matthäus und Johannes mit ihren Symbolen.

Standort:

Kapelle St. Léonard

1467 erstmals urkundlich erwähnt, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Neubau, zwischen 1615 und 1629 wurde der Altar errichtet. 1685/86 wurde die Sakristei erbaut.

Herkunft:

das.

Dat.:

keine

Sign.:

keine

Erhaltung:

1629 wurde der Altar von Wernher Eichholtzer polychromiert, 1750 durch geschnittene Applikationen bereichert. Er ist kürzlich restauriert worden.

Zuschreibung: Jean-François Reyff oder Stephan Amman aus Ulm

Bibl.:

Strub - KD FR III, S. 355, Abb. 340

In der mittleren Nische des Hauptgeschosses befindet sich die Figur des Hl. Leonhard, des Patrons der Kapelle, in der Mönchskutte. Die Nische links neben ihm beherbergt die Figur des Hl. Leodegar (Léger), Bischof von Autun, jene rechts den Hl. Nikolaus von Myra mit drei Kindern in einem kleinen Bottich. Im Attikageschoss wird die mittlere Nische von einer Madonna mit Kind eingenommen. Sie ist seitlich flankiert von gemalten Nischen mit den Darstellungen der HH. Franziskus und Ignatius. Auf den Hauptgeschossgebalcken stehen die Figuren einer Hl. Katharina rechts, einer Hl. Barbara links.

Standort: Chapelle de Notre Dame des Ermites
unmittelbar vor 1635 errichtet

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Zuschreibung: Jean-François Reyff

Bibl.: Pfulg - Jean-François Reyff. Sculpteur fribourgeois et son
 atelier. 1950, S. 93, 126
 Strub - KD FR III, 1959, S. 233, Abb. 223, 224

Der Mittelteil des Altarretabels enthält die Figur der gekrönten Muttergottes auf der Mondsichel mit dem Kind im linken Arm und dem Zepter in der rechten Hand. Auf den Seitenteilen sind die gemalten Darstellungen der Hl. Katharina und einer heiligen Königin. In der Bekrönung des Retabels befindet sich eine Tafel mit der Szene der Geburt der Jungfrau Maria.

KK6 FRIBOURG-MONTORGE Kt. Fribourg

Standort: Klosterkirche
 Nonnenchor

Herkunft: das.

Dat.: 1642
 (Tafel mit der Darstellung der Hl. Familie)

Erhaltung: 1947 restauriert, leider mit falschem Holz und unechten
 Farben behandelt.

Bibl.: Strub - KD FR III, S. 205f, Fig. 189

Das Altarretabel ist der Unbefleckten Empfängnis geweiht. Die Mitteltafel zeigt die kniende Jungfrau Maria, welche umringt wird von lilien- und rosentragenden Engeln und Cherubim. Auf den 16 das Bild umgebenden kleinen Tafeln sind die 15 Rosenkranzgeheimnisse abgebildet, sowie die Hl. Familie mit einer Darstellung des Klosters. In der Bekrönung ist die gemalte Halbfigur Gottvaters. Auf den Flügeln sind die HH. Franziskus links und Joseph mit dem Kind rechts dargestellt.

Standort: Kapelle der Hl. Familie
Die Kapelle stammt von 1676

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Erhaltung: Die Statuen in den Seitennischen stammen vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Zuschreibung: Die Nischenstatuen sind eventuell aus der Werkstatt des Moritz Bodmer in Mühlebach.

Bibl.: unveröffentlicht
Die freundliche Auskunft stammt von Herrn Dr. Walter Ruppen.

Der Mittelteil des Altarschreines enthält die Figuren der Heiligen Familie. Zwischen der gekrönten Madonna mit dem Zepter rechts und Joseph links steht der kleine Jesusknabe mit segnend emporgehobenen Händen. In den Nischen der Seitenteile ist rechts die Gestalt des Johannes Ev. und links die der Hl. Katharina. Im Giebel ist als Bekrönung eine Gottvaterbüste.

Standort: St. Peter

Die Kapelle wird 1309 erstmals urkundlich erwähnt. Ende des 15. Jahrhunderts erfolgte ein Umbau, bei dem vermutlich ein spätgotischer Altar errichtet wurde. 1644-48 veranlasste der Pfarrer Peter Gunthern eine neue Innenausstattung.

Herkunft: das.

Dat.: 16 + 42 (MB)

Sign.: MHB (= Hans Victor Wegmann) (MB)

Stiftung: "Petrus Gunthern canonicus Sedunensis nec non vicarius Forensis"

Erhaltung: Der Bildhauer Matthäus Mangoldt von Bellwald verwendete Teile des spätgotischen Altares für den Aufbau des Retabels, z. B. Teile an der Predella, das Bekrönungstürmchen.

Bibl.: Schmid, Josef - Jörg Keller, Hans Victor Wegmann, Nikolaus Hartmann. 1948, S. 38ff, Abb. 557-57

Das Oelgemälde der Mitteltafel zeigt die Darstellung eines Hl. Papstes, vermutlich den Hl. Petrus, den Patron der Kapelle, im Kreise von zwölf hohen geistlichen Würdenträgern. Es ist anzunehmen, dass die Suprematie der kirchlichen über die weltliche Gewalt und Macht dargestellt sein soll. Möglich ist auch eine Anspielung auf ein Geschehen aus der Walliser Landesgeschichte. In den Seitenteilen befinden sich die Figuren zweier Heiliger. Die zusammen- gestückelte Predella besteht aus zwei Engelsgestalten und dem Schweisstuch der Veronika in Halbrelief, sowie zwei gemalten Tafeln mit den Halbfiguren von zwei Heiligen.

Standort:	Kapelle SS. Gallus und Einbeth Die Kapelle wird 1366-1371 erstmals urkundlich erwähnt, ihre Patrone sind die HH. Gallus und Einbeth, zu deren Ehren seit 1585 eine Bruderschaft besteht. Die Uebertragung der Einbeth-Reliquien 1624 hatte eine bedeutende Wallfahrt und die künstlerische Neugestaltung der Kapelle zur Folge. 1632 war die Kirche laut Visitationsprotokoll mit drei neuen Altären, Gemälden etc. ausgestattet.
Herkunft:	das.
Dat.:	keine
Sign.:	keine
Erhaltung:	Renovation 1842 und 1857, 1934 Restaurierung durch Jean Danner und Franz Elmiger
Bibl.:	Reinle - KD LU IV, 1956, S. 287 ders. - KD LU VI, 1963, S. 469

Das Altarblatt zeigt eine Kopie der Himmelfahrt Mariä von Bernardo Strozzi. Im Giebelstück wird die Szene ergänzt durch das Bild der Hl. Trinität, welche die Krone für die Auffahrende bereithält. In den Muschelnischen seitlich des Hauptbildes befinden sich die spätgotischen Statuen der Titelheiligen der Kapelle, Einbeth als Jungfrau mit Kranz und Buch und Gallus in der Mönchskutte mit Brot und Bär. Auf den Seitenwangen sind Oelgemälde mit den Standfiguren des Hl. Kaisers Heinrich und der Hl. Anna Selbdritt.

In die Predella sind zwei halbrund geschlossene Oelbilder mit Engelhalbfiguren mit den Leidenswerkzeugen eingesetzt.

Standort: St. Ulrich
Nebenalтар Epistelсеite
Nikolausalтар, vielleicht einst im Chor
Die Kapelle wird 1468 erstmals genannt, 1591 neu gebaut,
1593 geweiht

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Weihe: Altar identisch mit den Altären, deren Weihe 1593 urkundlich
überliefert ist.

Erhaltung: In der Predella befinden sich zwei spätgotische Tafeln, zwei
kleinere Figuren auf dem Hauptgesims sind ebenfalls spätgotisch.
Renovationen 1858/9 und Ende des 19. Jahrhunderts.

Bibl.: Ganz, P. - Geschichte der Kunst in der Schweiz. 1960.
Reinle - KD LU IV, 1956, S. 352, Abb. 366
ders. - KD LU VI, 1963, S. 469

In der Mittelnische des Hauptgeschosses befindet sich die Statue des Hl.
Nikolaus, ihn flankieren die HH. Andreas zur Rechten und Antonius Eremita
zur Linken. Im Obergeschoss enthalten die beiden Nischen die Figuren der
HH. Barbara und Verena. Als kleine Nebenfiguren stehen St. Theodul und St.
Fridolin auf seitlichen Konsolen neben dem Hauptgeschoss und auf dem Haupt-
gesims die Hl. Anna Selbdritt und der Hl. Jacobus d. Ae.

Die beiden Hochreliefs auf der Predella zeigen in zwei Reihen hintereinander
die Vierzehn Nothelfer.

Standort: St. Ulrich
Nebenaltar Evangelienseite
Marienaltar

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Weihe: s. KK10

Bibl.: Reinle - KD LU IV, 1956, S. 352, Abb. 365
ders. - KD LU VI, 1963, S. 469

Im Mittelteil des Retabels steht auf einer Konsole die Figur der Madonna als gekrönte Himmelkönigin mit dem Kind im linken Arm und dem Zepter in der rechten Hand. Sie wird umschwebt von Engeln. Auf den Altarwangen ist die gemalte Darstellung der Verkündigung an Maria, auf der rechten Seite die kniende Jungfrau, auf der linken der Engel. Im Obergeschoss steht die Gestalt der Hl. Agatha mit Kerze. Die kleineren Nebenfiguren der HH. Urban und Rochus auf dem Hauptgesims aussen stammen von einem um 1500 geschaffenen Altar.

Standort: Schlachtkapelle
 St. Jacobus d. Ae.
 Evangelienseite
 1387 Errichtung einer Gedächtniskapelle, geweiht zu Ehren von Maria, Cyrill, aller Apostel und Evangelisten, der 10 000 Ritter und der 11 000 Jungfrauen, der Drei Könige, des Hl. Christoph und der Hl. Katharina. 1472/3 und 1551/2 Renovationen. 1576/77 Renovation des Schlachtbildes, neue Altartafeln. 1938-41 Abänderung des Schlachtbildes durch den Luzerner Maler Hans Ulrich Wägmann. 1695 und 1747 Restaurationen. 1886 Renovation zur Säkularfeier.

Herkunft: verm. das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Zuschreibung: wahrscheinlich aus der Werkstatt der Luzerner Maler Wägmann

Bibl.: Reinle - KD LU IV, 1956, S. 400, Abb. 419

Das halbrund geschlossene Mittelbild des Altarretabels zeigt die Darstellung einer Jungfrau mit Kelch und Palme, die Ecclesia, welche nach dem Vorbild einer Schutzmantelmadonna in ihrem Mantel die Kirchenhierarchie und das Volk birgt.

Das Querbild der Predella zeigt die Enthauptung des Hl. Johannes Bapt.. Auf zwei Konsolen stehen seitlich die Figuren des Hl. Jacobus maior und des Hl. Cyrill, die zu den Patronen der Kapelle gehören. Auf der einen, rechten Seitenwange des Retabels ist ein kleines Bild der Hl. Margaretha. Die Tafel des von geschweiften Giebeln begrenzten Altaaraufsatzes trägt die Darstellung zweier Engel, welche die Eucharistie in einer Monstanz verehren.

Der identische Altar auf der Epistelenseite zeigt auf dem Hauptblatt die Enthauptung einer römischen Jungfrau, vielleicht der Katharina, eine der Patroninnen der Kapelle. Das Bild der Predella zeigt zwei Engel, welche den Leichnam eines Eremiten davontragen. Im Giebel befindet sich eine Marienkrönung. Die linke, kleine Seitenwange zeigt die Darstellung des Hl. Jacobus d. Ae.

Standort: St. Maurice

Renovation der Kapelle zwischen 1660 und 1670 gab vermutlich
Anlass zur Errichtung des Altarretabels.

Herkunft: das.

Dat.: keine

Sign.: keine

Zuschreibung: Werkstatt der Gebrüder Reyff aus Fribourg

In der Mittelnische des Retabels steht die gekrönte Madonna mit Kind und
Zepter. Flankiert wird sie vom Hl. Mauritius, dem Patron der Kapelle, zur
Rechten und dem Hl. Stephanus zur Linken. Im Aufsatz ist ein Kruzifix mit
dem Heiland. Maria und Johannes stehen auf Konsolen neben den geschwungenen
Giebelsegmenten.

PHOTONACHWEIS

* = eigene Aufnahme

K0 Beinwil	St. Johannes Altar des Wolfgang Spiess 1606 Archiv der Denkmalpflege Solothurn
K1 Brigels	St. Eusebius Flügelaltar 1633 * cf.: KD GR IV, Abb. 430
K2 Chur	Kathedrale Laurentiusaltar 1545 * cf.: KD GR VII, Abb. 118
K3 Disentis	Klosterkirche Castelberg-Altar 1572 * cf.: KD GR I, Abb. 73
K4 Disentis	Klosterkirche Katharinenaltar 1652 * cf.: KD GR V, Abb. 37
K5 Disentis	St. Agatha Flügelaltar * cf.: KD GR V, Abb. 113
K6 Hermetschwil	Benediktinerinnenkloster Hausaltärchen (3. V. 16. Jh.) aus: KD AG IV, Abb. 267 JSA, 1957, Abb. 7, 8
K7 Lumbrein	St. Martin Altar (um 1630) *
K8 Luzern	Stg. Büel Flügelaltar 1558 aus: Baum - Luzerner Plastik, Taf. 246
K9 Masescha	St. Maria Flügelaltar (um 1620) *
K10 Mels	St. Martin Flügelaltar 1585 * cf.: KD SG I, Abb. 100

K11 Mutschnengia	St. Sebastian Flügelaltar 1605 * cf.: KD GR V, Abb. 157/8
K12 Nottwil	Kapelle in Ei Altar 1606 Archiv der Denkmalpflege Luzern
K13 Pleiv	St. Vinzenz Altar 1630 * cf.: KD GR IV, Abb. 305
K14 Rapperswil	St. Johann Laurentiusaltar 1532/3 * cf.: KD SG IV, Abb. 286
K15 Rapperswil	St. Johann Katharinenaltar 1532/3 * cf.: KD SG IV, Abb. 284
K16 Rapperswil	Heimatmuseum Antoniusstafel 1532/3 aus: KD SG IV, Abb. 285
K17 Sarnen	Heimatmuseum Altar aus Ramersberg (Anf. 16. Jh.) aus: KD UW, Ab. 455
K18 Segnes	St. Jacobus d. Ae. in Cuoz Flügelaltar (Anf. 17. Jh.) * cf.: KD GR V, Abb. 140
K19 Sempach	St. Martin auf Kirchbühl Beinhausaltar (um 1585) Archiv der Denkmalpflege Luzern
K20 Surin	St. Nikolaus nördlicher Seitenaltar (Anf. 17. Jh.) * cf.: KD GR IV, Abb. 239
K21 Surin	St. Nikolaus südlicher Seitenaltar (Anf. 17. Jh.) *
K22 Vaduz	Schlosskapelle Flügelaltar 1523 aus: KD FL, Abb. 195/6

K23 Valé	Kapelle Heiligkreuz Flügelaltar 1597 * (alte Aufnahme KD GR IV, Abb. 285/6)
K24 Vals-Isèrs	St. Jakob Flügelaltar 1626 aus: KD GR IV, Abb. 283
K25 Welschenrohr	Museum Blumenstein Altartafel (Mitte 16. Jh.) aus: KD SO III, Abb. 125
K26 Zürich	SLM 2839 Flügelaltar (um 1520/30) aus: ZAK 28, 1971, Fig. 11
K27 Zürich	SLM IN 66 Flügelaltar (um 1535) aus: Baier-Futterer, Abb. 76
K28 Zürich	SLM Dep. 64 Altarschrein (um 1520) aus: KD GR III, Abb. 191/2
KK0 Bonn	St. Théodule 1640-44 aus: Pfulg - Jean-François Reyff
KK1 Bugnei	St. Joseph (um 1744) * cf.: KD GR V, Abb. 187
KK2 Ettiswil	Beinhauskapelle (um 1600) aus: KD LU VI, Abb. 302
KK3 Fribourg	St. Maurice 1602-24 aus: KD FR II, Abb. 295
KK4 Fribourg	St. Léonard 1615-29 aus: KD FR III, Abb. 340
KK5 Fribourg Montorge	Chapelle de Notre Dame des Ermites (um 1635) aus: KD FR III, Abb. 224
KK6 Fribourg Montorge	Klosterkirche 1642 aus: KD FR III, Abb. 189
KK7 Mühlebach	Kapelle der Hl. Familie (um 1676) Archiv der Denkmalpflege Wallis

KK8	Münster	St. Peter 1642 aus: Schmid, J. - Keller, Wegmann, Hartmann. Abb. 55-57
KK9	Neuenkirch/ Adelwil	SS. Gallus und Einbeth (um 1620/30) Archiv der Denkmalpflege Luzern
KK10	Ruswil	St. Ulrich 1593 aus: KD LU IV, Abb. 366
KK11	Ruswil	St. Ulrich 1593 aus: KD LU IV, Ab. 365
KK12	Sempach	Schlachtkapelle (Ende 16. Jh.) aus: KD LU V, Abb. 419
KK13	Wiler-vor- Holz	St. Maurice (um 1655) aus: Pfulg - Jean-François Reyff

10.2 Künstlernotizen

Gallus und Lukas Bocksdorfer aus Konstanz

Söhne des Christoph Bocksdorfer (nachgewiesen in Memmingen, wohl in Augsburg oder von Augsburgern Meistern geschult, tätig in Konstanz, St. Gallen, Luzern und Colmar; nach dem Bildersturm von 1529 in seiner Tätigkeit stark eingeschränkt, verliess aus diesem Grunde Konstanz)

Lukas übernahm 1553 nach dem Tode des Vaters den Auftrag der Rathausaus schmückung in Milhausen.

Lit.: "Die Kunst der Donauschule", Ausstellung St. Florian und Linz 1965, S. 136

Brun - Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. I, 1905, S. 155

Rott - Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bodenseegebiet. 1938. Textband S. 80ff, 150, 195.
Quellenband S. 40f, 52, 55.

Thieme-Becker - Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 4, 1910

Moritz und Jörg Frosch aus Feldkirch

Moritz Frosch vermutlich ein Sohn des Sebastian (1510 als Maler und Bürger zu Feldkirch erwähnt, tätig in Hall am Inn) zuletzt erwähnt 1591 in Feldkirch, 1558 beschäftigt mit der Umwandlung und Neufassung des Heiligen Kreuzes in Rankweil.

signierte Werke:

MF 1552 Tafelbild: Auferweckung des Lazarus
Landesmuseum Bregenz Inv. Nr. 104
(aus Feldkirch)

MF 1558 Marienaltar der Pfarrkirche von Feldkirch
Landesmuseum Bregenz Inv. Nr. 96, 97, 98
(Fragmente)

MF 1569 Rosenkranztafel, Schloss Hohenems

MF 1572 Castelberg-Altar in Disentis
(zusammen mit Sohn Jörg)

Jörg Frosch, Sohn des Moritz, war seit 1570 Mitarbeiter seines Vaters.

signierte Werke:

IF 1572 Castelberg-Altar in Disentis

IF 1574 Anbetung der Heiligen Drei Könige, Epitaph vom Friedhof in
Feldkirch

IF 1598 Tafel in der Pfarrkirche von Hall am Inn

Lit.: Egg - "Die Künstlerfamilie Frosch in Hall in Tirol" in: JVLIV, 1960, S.10-16

Frey - Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch.
(OekT XXXII) Wien 1958, passim

Lieb - "Kunstgeschichte 1500-1800" in: Ilg. Landes- und Volkskunde, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs. Bd. 4. Innsbruck/Wünchen 1967. S. 112ff

Poeschel - "Der Castelberg-Altar in Disentis und seine Meister Moritz und Jörg Frosch von Feldkirch" in: ASA, 38, 1935, S. 213-224

Hans Jacob Greutter aus Brixen

Die Tätigkeit des Meisters ist durch seine Signaturen von 1605 bis 1634 belegt. Er scheint nur kirchliche Werke geliefert zu haben, Altäre und Wandmalereien. Vermutlich war er in Graubünden ansässig, wo er eine eigene Werkstatt begründete.

signierte Altäre:

1605 Mutschengia, (Anf. 17. Jh.) Disentis, St. Agatha, 1633 Brigels, St. Eusebius, 1634 Hochaltarbild in Alveneu-Bad.

Werkstattzuschreibungen:

(Anf. 17. Jh.) Segnes-Cuoz, 1626 Vals-Leis, 1630 Pleiv

Aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöste Bilder:

Laax, Biscuolm, Cumbels, Lumbrein: St. Rochus

Wandmalerei:

1616 Furth (Uors), 1616 Disentis, St. Agatha, 1624 Pfarrkirche Igels, 1630 St. Sebastian Igels

Lit.: Brun - Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. I, 1905, S. 622

Poeschel - KD GR I, 1937, S. 158ff

Caspar Hertli (Härtli) aus Lindau

Nachgewiesen als Illuminator im Dienste des Abtes Diethelm Blarer von Wartensee in St. Gallen.

Cod. 542 und 543 zeigen Künstlerwappen und Signatur in Form des Monogrammes ff. Der Name ist überliefert in Cod. 443 p. 47:

"Tum denum Casparus Härtli Lindauensis, Apelli illi, quo huc usque non peritior extitit alter, Coo non dissimilis pictor, colorum varietate adhibita, pulcherrime illuminando (sic enim loquuntur) ornavit."

Lit.: Schmid, A.A. - Untersuchungen zur Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Olten 1954. S. 61

Jean-François, Jean-Jacques, Pancrace und François-Barthélemy Rey aus Fribourg

Jean-François war Sohn des Malers und Bildhauers François, Bruder des François-Barthélemy, des Jean-Jacques und des Pancrace. Er muss gegen 1616 geboren sein und arbeitete als Architekt, Ingenieur und Bildhauer in seiner Vaterstadt Fribourg, deren Bürger und Grossratsmitglied er seit 1637 war.

1640 erhielt er einen Auftrag für die Errichtung eines Altares in der kurz zuvor erbauten Kapelle in Bonn, 1639-1644 war er mit der Dekoration der Kapelle St. Pierre Canisius in Fribourg beauftragt. Von 1645 bis 1660 war er Baumeister der Stadt Freiburg. Seine Tätigkeit ist bis in alle Details überliefert. Neben architektonischen Aufträgen erhielt er zahlreiche Aufträge für Altäre, Schnitzarbeiten, Statuen. Bis zu seinem Tode 1673 war er Vorsteher einer der wichtigsten und grössten Werkstätten des 17. Jahrhunderts in Fribourg.

Ueber seine Brüder ist weniger bekannt.

Jean-Jacques wurde 1627 in Fribourg geboren, seit 1684 war er Bürger der Stadt. Seine Ausbildung erhielt er im Atelier des Vaters François. Ab 1640 war er Mitarbeiter seines Bruders Jean-François.

Panrace wurde 1633 in Fribourg geboren. Nach 1660 übernahm er die Leitung der Werkstatt, nicht der ältere Jean-Jacques.

François-Barthélemy wurde 1622 geboren, er arbeitete als Giesser zumeist unter der Leitung des Jean-François. Seit 1652 war auch er Grossratsmitglied, er starb kurz nach 1664.

Lit.: Brun - Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. III, 1913

Pfulg - Jean-François Reyff. Sculpteur fribourgeois et son atelier. 1950.

Reiners - Das malerische alte Freiburg-Schweiz. 1930. S. 56, 59.

Peter und Jakob Spring

Ueber die Bildhauer Peter und Jakob Spring, die zusammen mit einem unbekannten Schreiner den Hochaltar der Kirche St. Maurice zwischen 1602 und 1624 daselbst erbauten, ist kaum etwas bekannt. Ihre Herkunft ist unbestimmt und ihr Verbleiben nach Vollendung des Werkes ebenfalls.

Im Handbuch der Augustiner in Fribourg heisst es:

"1602. Altare magnum. Consecratur altare chori impensis 24 coronarum. Huic altari impendit P. Kessler salarium sibi ex administratione prioratus per 37 annos acquisitum uti etiam ex labore faciendi cereos. Regist. 1609. Statuarius appellabatur Petrus Spring eiusque nomen insculptum est tubae quam tenet angelus e latere B. Virginis assumptae. Laboravit ipse in monasterio cum fratre suo et scinario novem anni."

Ein anderer Eintrag eines Inkunabeldruckes in der Kantonbibliothek Fribourg (Go 205) lautet:
"Praefatus R.P. Joannes Udalricus Kessler summum altare fieri curavit, statuarius 9 annis cum fratre et scinario in monasterio fuit; peste obiit."

Lit.: Brun - Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. III, S. 193

Frauenfelder - ASA, 31, 1929, S. 157-160

Pahud - Fribourg Artistique, XIII, 1902

Reiners - Das alte malerische Freiburg-Schweiz, 1931, p. 55

Thieme-Becker - Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 1937, Bd. 31, S. 408

Hans Ulrich und Hans Victor Wägmann von Luzern

Hans Ulrich wurde 1583 in Luzern geboren, er war Sohn des Malers und Glas-
malers Hans Heinrich, welcher aus konfessionellen Gründen 1582 von Zürich
nach Luzern ausgewandert war. 1589 wurde die Familie eingebürgert. Sie waren
angesehen und erhielten wichtige öffentliche Aufträge in der Hofkirche, auf
der Kapellbrücke, in der Wallfahrtskapelle in Hergiswald. 1638-41 war Hans
Ulrich mit der Restaurierung der Manuelschen Komposition in der Sempacher
Schlachtkapelle beauftragt, das Ergebnis war ein "fast neues Schlachtbild".
Er starb vermutlich 1648.

Hans Victor wurde 1603 geboren, von seinen Arbeiten ist nur wenig ermittelt.
1637 arbeitete er mit Hans Ulrich zusammen an der Ausmalung der Stiftskirche.
Zwischen 1626 und 1635 war er als Gehilfe von Caspar Meglinger an dessen
Totentanzzyklus für die Spreuerbrücke mitbetätigt. 1642 wurde er nach Münster
abgerufen zur Ausmalung der Kirche St. Peter.

Lit.: Brun - Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. III, 1913, S. 414

Schmid. Josef - Jörg Keller, Hans Victor Wegmann, Niklaus Hartmann,
1948

Thieme-Becker - Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 1942,
Bd. 35, S. 18

Es ist bezeichnend, dass die Mehrzahl der fassbaren Meister unserer Retabel
im Bodenseegebiet beheimatet waren. Wie im Abschnitt über die geographischen
Verhältnisse angedeutet, waren die Beziehungen der deutschen Schweiz zu Süd-
deutschland und namentlich dem am engsten benachbarten Bodenseeraum beson-
ders eng. Eingedenk der Tatsache, dass die Reichsstädte Augsburg und Nürn-
berg als erste und am wirkungsvollsten den neuen Renaissancestil akzeptier-
ten, erstaunt es nicht, dass die Ausstrahlung ihrer Kunst die fortschrittlich
gesinnten Meister und Auftraggeber der Zeit, vor allem aus den umliegenden
Gebieten, in ihren Bann zu ziehen im Stande waren (257). Dass die Brüder
Spring ebenfalls unter dem Einfluss der Bodenseekunst standen, braucht nicht
betont zu werden. Man denke beispielsweise an die Altaraufbauten von
Ueberlingen (Zürn) und Augsburg (Dengler), die zwar später entstanden sind,
aber ihre Formen gemeinsamer geistig-künstlerischer Quellen verdanken.

10.3 BIBLIOGRAPHIE

- Spezialliteratur zum Thema im eigentlichen Sinne existiert nicht. Werke im Zusammenhang des Gesamtkomplexes der Altarkunst und der Geschichte der cisalpinen Renaissancekunst geben nur Hinweise. Aus dem Grunde und im Bemühen, das Thema in einem möglichst umfassenden Gesamtzusammenhang zu betrachten, erforderten die Konsultation einer thematisch breit gestreuten Anzahl von Arbeiten. In der Bibliographie ist eine Auswahl der wichtigsten bearbeiteten Literatur getroffen worden.
- Anzelewsky, Fedja - "Deutschland im Reformationszeitalter" in: Dürer und seine Zeit. Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Ausstellung Berlin 1967/8. S. 12-18
- Armbruster, Ludwig - "Ueber des Hohenemser Hochaltars Schöpfer und seine Bedeutung" in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins. Bregenz 1956. S. 55-62
- Aspects of the Renaissance. A Symposium. Papers presented at the conference of the meaning of the Renaissance. Edited by Archibald R. Lewis. Austin 1967
- Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum 30-jährigen Krieg. 1530-1650. Ausstellung Nürnberg 1952.
- Ausstellung Maximilian I. Innsbruck 1969
- Baier-Futterer, Ilse - Die Bildwerke der Romanik und Gotik. Kataloge des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Zürich 1936
- Baldass, Peter von - Rupert Feuchtmüller - Wilhelm Mrazek - Renaissance in Oesterreich. Wien/Hannover 1966
- Bange, Ernst - Peter Flötner. (Meister der Graphik, 14). Leipzig 1926
- ders. - Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein. München 1928
- BiaŁostocki, Jan - Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden 1966
- Baudin, Louis - Précis d'histoire des doctrines économiques. Paris 1949
- Baum, Elfriede - Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien/München 1971
- Baum, Julius - Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911
- ders. - "Jörg Kändel und der Parallelfaltenstil" in: Monatshefte für Kunstwissenschaft. IX, 1916, S. 419-423
- ders. - Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Tübingen 1925
- ders. - Luzerner Plastik bis zum Jahre 1600. Luzern 1965
- Baxandall, Michael - Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford 1972

- Bechtel, Heinrich - "Kunstgeschichte als Erkenntnisquelle für den Wirtschaftsgeist des Spätmittelalters" in: Schmollers Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft. 51, 1927, S. 45-68
- ders. - Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters: Der Ausdruck der Lebensform in Wirtschaft, Gesellschaftsaufbau und Kunst von 1350 bis um 1500. München 1930
- Beenken, Hermann - "Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance" in: Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter Vol. I, p. 47-77. Cambridge/Mass. 1939
- Beerli, Konrad André - Le peintre-poète Nicolaus Manuel et l'évolution sociale de son temps. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 4) Genève 1953
- Beissel, Stephan - Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Freiburg/Br. 1910 (reprint 1970)
- Bener, Gustav - Studie zur Geschichte der Transitwege Graubündens. Chur 1908
- Benesch, Otto - The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its relations to the contemporary spiritual and intellectual movements. London 1965
- Bergmann, Eckart - Die Entwicklung der Bildarchitektur zur Rahmenarchitektur im Quattrocento. Ein Strukturprinzip der Frührenaissance. Diss. München 1971
- Berta, E - Monumenti storici ed artistiche del Cantone Ticino. Altari a intaglio d'origine tedesca nel Cantone Ticino e altari della Madonna del Sasso e di Ascona. Serie VI.: Il legno. 1927. Einführung von Walter Hugelshofer.
- Betrachtungen zur Kunst der Schweiz. Sonderabdruck aus dem Handbuch zum XIV, Internationalen Kongress für Kunstgeschichte. Basel 1936
- Bloch, Peter - "Plastik" in: Georg Kaufmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts. (Propyläen Kunstgeschichte, 8). Berlin 1970, S. 232-236
- Bock, Elfried - Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und der Renaissance. Diss. München 1902
- Böhling, Luise - "Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltens in der Schweiz" in: ASA, XXXIV, 1932, S. 28-38
- dies. - "Werke aus der Gefolgschaft des Jörg Lederer in Vorarlberg und in der Schweiz" in: ASA, XXXVII, 1935, S. 29-36
- Borgwardt, Ernst - Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland. Diss. Freiburg/Br. 1939
- Braun, Josef - Der christliche Altar und seine geschichtliche Entwicklung. 2 Bde. München 1924
- Braun-Reichenbacher - Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 24) Nürnberg 1966

- Brinckmann, Albert - Geist der Nationen. Italiener-Franzosen-Deutsche. Hamburg 1938
- Brunner, Herbert - "Kunsth Handwerk" in: Georg Kaufmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts. (Propyläen Kunstgeschichte, 8) Berlin 1970. S. 291-296
- Buč, Stephan - Beiträge zur Verkehrsgeschichte Graubündens. Churer Transitverkehr im 17. und 18. Jahrhundert. Chur 1917
- Buchholz, Friedrich - Protestantismus und Kunst im 17. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1928
- Buck, August - "Zu Begriff und Problem der Renaissance" in: Zu Begriff und Problem der Renaissance. Hrg. von A'B'. (Wege der Forschung, CCIV) Darmstadt 1969. S. 1-36
- Burckhardt, Daniel - "Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein" in: ASA, VIII, 1906, S. 297-304
- Burckhardt, Jakob - "Das Altarbild" in: Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Basel 1898
- Bussmann, Georg - Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Grien's. Die Gemälde der zweiten Strassburger Zeit. Diss. Heidelberg. 1966
- Camenisch, Emil - Bündnerische Reformationgeschichte. Chur 1920
- Cämmerer-Georg, Monika - Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento. Strassburg 1966
- Cassirer, Ernst - "Zur Frage der Eigenständigkeit der Renaissance" aus: Journal of the History of Ideas, 4, 1943, p. 49-56. Uebersetzt in: Buck, op.cit. S. 212-221
- Chastel, André - Robert Klein - Die Welt des Humanismus. Europa 1480-1530. München 1963
- ders. - Renaissance méridionale. Italie 1460-1500. (L'Univers des formes, 7) Paris 1965
- ders. - Le grand atelier d'Italie 1460-1500. (L'Univers des formes, 8), Paris 1965
- Chiesa, Francesco - Monumenti storici e opere d'arte esistenti nel cantone Ticino. Jugano 1928
- Christoffel, Ulrich - Die deutsche Renaissanceemalerei. Leipzig 1925
- Crivelli, Aldo - L'Art Renaissant en Suisse. Genève 1947
- Curti, Alfons - Die Pfarrkirche Rapperswil. Rapperswil 1937
- Curti, P. Notker - Kunstschatze der Kirchen von Disentis und Umgebung. Chur 1921
- ders. - Iso Müller - "St. Agatha bei Disentis" in: ZAK, 3, 1941, S. 44-49

- Dändler, Karl - Geschichte der Schweiz mit besonderer Berücksichtigung auf die Entwicklung des Verfassungs- und Kulturlebens. Zürich 1900
- Damus, Martin - Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Frankfurt/M. 1973
- Daun, Berthold - Peter Vischer und Adam Kraft. Bielefeld 1905
- Dehio, Georg - "Ueber die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik" in: Kunsthistorische Aufsätze. München/Berlin 1914. S. 49-60
- ders. - "Die Krisis der deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert" in: Kunsthistorische Aufsätze. München/Berlin 1914. S. 145-162
- Deonna, Waldemar - La sculpture suisse des origines à la fin du XVIIe siècle. Bale 1946
- Dierauer, Johannes - Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Bd. III. 1516-1648. Gotha 1907
- Diesbach, Max de - "Le triptyque aux armes Blarer-Diesbach" in: Fribourg Artistique, 23, 1912
- Doberer, Erika - "Die Wiederverwendung älterer Bildwerke an dem Hofener Altar" in: Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 25, 1971, S. 26-34
- Donnet, André - Walliser Kunstführer. Sitten 1954
- Döring, Oskar - Lorenz Bauer - Der christliche Altar, sein Schmuck und seine Ausstattung. Neubearb. von Andreas Schmidt. 1928²
- "Der dreigliedrige Altaraufsatz zur Klauserschen Hauskapelle in Luzern, ca. 1523" in: Bericht ... der Gottfried-Keller-Stiftung, 1920, S. 6-9
- Dussler, P. Hildebrandt - Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Werkkatalog bearb. von Theodor Müller und Alfred Schädler. Kempten 1963
- Egg, Erich - "Die Künstlerfamilie Frosch in Hall in Tirol" in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, 1960, D. 10-16
- Eggert, Helmut - "Altartabel" in: RDK, Bd. I, S. 530-602. Stuttgart 1937
- Eitel, Peter - "Der Konstanzer Handel und Gütertransit im 16. und 17. Jahrhundert. Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte des Bodenseeraumes" in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, 20, 1970, S. 501-561
- Escher, Konrad - "Das Nationale in der abendländischen Stilentwicklung", Antrittsvorlesung 14. 7. 1919. Zürich
- ders. - Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, 19), Frauenfeld 1932
- Essays on the Northern Renaissance. Ed. by Kenneth A. Strand. Ann Arbor/Mich. 1968

- Esswein, Hermann - Wilhelm Hausenstein - Das deutsche Bild des XVI. Jahrhunderts. (Das Bild. Atlanten zur Kunst, XIII), München 1923
- Feist, Peter H. - Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Leipzig 1966
- Felder, Peter - "Unbekannte Kunstwerke aus dem Kloster Hermetschwil" in: Jahrbuch des Standes Aargau, 1957, S. 75-82
- Felmayer, Johanna - Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol. (Schlernschriften, 246), Innsbruck 1967
- Fischer, Otto - Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik. München 1951
- Francastel, Pierre - Etudes de sociologie de l'art. Paris 1970
- Fraenger, Wilhelm - Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg. Dresden 1972
- Frey, Dagobert - Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes. (Libelli, CLXXVI), Darmstadt 1970 (Nachdruck aus Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 16, 1938, 1-74)
- ders. - "Geschichte und Problem der Kultur- und Kunstgeographie" in: Archaeologia geographica, Bd. 2, Jg. 3-4, 1952-55, S. 90-105. Hamburg 1955
- ders. - Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch. (OeKT XXXII), Wien 1958
- From the Renaissance to the Counter-Reformation, essays in honour of Garrett Mattingly. Ed. by Charles H. Carter. London 1966
- 50 Jahre Gottfried-Keller-Stiftung. Katalog der Ausstellung. Bern 1942
- Futterer, Ilse - "Beiträge zum Werk des spätgotischen Bildschnitzers Hans Geiler" in: ASA, XXIX, 1927, S. 165-172
- Gagliardi, Ernst - Geschichte der Schweiz von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. II. Von der Reformation bis zum Untergang der alten Staaten. 1519-1798. Zürich 1934/372
- Gagnebin, Henri - Etudes historiques sur la réformation au 16e siècle en Allemagne, en Suisse et en France. Lausanne 19352
- Gantner, Joseph - Adolf Reinle - Kunstgeschichte der Schweiz. Bd. III. Kunst der Renaissance, des Barocks und des Klassizismus. Frauenfeld 1956
- Ganz, Paul - Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924
- ders. - "Internationale Einflüsse und Wesensart der Kunst der Schweiz" in: Manuel du XVe Congrès International de l'histoire de l'art, 14. Bâle 1936
- ders. - "Malerei und Graphik" in: Betrachtungen zur Kunst der Schweiz. (Sonderdruck aus dem Handbuch zum XIV. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte.) Basel 1936. S. 75-91

- ders. - Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts; durchgesehen und ergänzt von Paul Leonhard Ganz. Basel 1960
- Ganz, Paul Leonhard - Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Basel 1950
- ders. Die Basler Glasmalerei der Spätrenaissance und der Barockzeit. Basel/Stuttgart 1966
- Garin, Eugenio - "Die Kultur der Renaissance" in: Weltkulturen. Renaissance in Europa. (Propyläen Weltgeschichte, 6) Berlin/Frankfurt/Wien 1964, S. 429-534
- Garside, Charles - Zwingli and the Arts. New Haven/London 1966
- Gaudy, Adolf - Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz. Bd. I. Graubünden. Berlin 1922
- Geering, Traugott - Handel und Industrie der Stadt Basel, Zunftwesen und Wirtschaftsgeschichte bis Ende XVII. Jahrhundert. Basel 1886
- Geisberg, Max - The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550. (Der deutsche Einblatt Holzschnitt). Revised and edited by Walter L. Strauss. New York 1974
- Gelder, H.A. Enno van - The Two Reformations in the 16th Century. The Hague 1961
- Gerstenberg, Kurt - Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Leipzig 1922
- Collob, Hedwig - Die Entstehung der germanischen Renaissance. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 240), Strassburg 1926
- Gothein, Eberhard - Schriften zur Kulturgeschichte der Renaissance, Reformation und Gegenreformation. München 1924
- Gotik in Oesterreich. Ausstellung Krems 1967
- Gotische Plastik des Aargaus. Ausstellung Schloss Lenzburg 1959
- Grau, Martha - Calvins Stellung zur Kunst. Würzburg 1917
- Grisebach, August - Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften. Wien 1946
- Gröber, Karl - Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922
- Gurlitt, Cornelius - Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Ein Bild aus dem Erzgebirge. (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, VII), Halle 1890
- Hack, Irmela - Handwerkliche, wirtschaftliche und künstlerisch Voraussetzungen bei der Errichtung der plastischen Altarwerke der spanischen Renaissance und des Barocks. Diss. Tübingen 1970
- Hadorn, Wilhelm - Die Reformation der deutschen Schweiz. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, 54/55), Frauenfeld 1928

- Haendcke, Berthold - Die Schweizer Malerei im 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Aarau 1893
- Hager, Helmut - Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana), München 1962
- Hans Holbein der Jeltere und die Kunst der Spätgotik. Ausstellung Augsburg 1965
- Harvey, John - The Medieval Architect. London 1972
- Haseloff, Arthur - "Begriff und Wesen der Renaissancekunst" in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, III, 1931, S. 373-392
- Haskins, Charles Homer - The Renaissance in the 12th Century. Cambridge/Mass. 1933
- Hasse, Max - Der Flügelaltar. Diss. Berlin 1940
- Hausenstein, Wilhelm - Die Kunst und die Gesellschaft. München 1916
- Hauser, Albert - Schweizerische Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Erlenbach/Zürich 1961
- Hauser, Henri - La modernité du XVIIe siècle. 1930. In: Cahiers des Annales, 21, 1963
- Heimann, Karl - Der christliche Altar. Abensberg 1954
- Heinze, Erwin - "Die Krönungsmadonna im Hohenemser Altar (Vorarlberg)" in: Unsere Kunstdenkmäler, XVI, 1965, S. 7-13
- Hempel, Eberhard - "Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst" in: Jomsburg, II, 1938, S. 137-151
- Hergensröther, Joseph - Handbuch der allgemeinen Kirchengeschichte. Bd. III. Der Zerfall der kirchlichen Machtstellung, die abendländische Glaubensspaltung und die innerkirchliche Reform. Neubearb. von Johann Peter Kirsch. Freiburg/Br. 19256
- Hetzner, Theodor - Aufsätze und Vorträge. 2 Bde. Leipzig 1957
- Hirth, Georg - Der Formenschatz der Renaissance. 1500-1600. München/Leipzig 1877ff
- Hoerber, Fritz - "Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissancearchitektur" in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 36, 1913, S. 210-227
- Hoffmann, Richard - Altarbau im Erzbistum München und Freising, Tübingen 1905
- ders. - Bayrische Altarbaukunst. München 1923
- Hütt, Wolfgang - Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1973
- Hugelschofer, Walter - Die Kunst der alten Schweizer. Leipzig 1925

- ders. - "Zur Kenntnis schweizerischer Bildhauerei im ausgehenden Mittelalter" in: ASA, XXVII, 1925, S. 160-167
- Huizinga, Johan - Wege der Kulturgeschichte. München 1930
- ders. - Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1939
- ders. - Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus. (Libelli, VI) Darmstadt 1971³
- Euth, Hans - Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1925 (Neudruck Darmstadt 1967)
- Hyma, Albert - Renaissance to Reformation. Grand Rapids/Mich. 1951
- Individu et Société à la Renaissance. Colloque international tenu Avril 1965 sous les auspices de la Fédération Internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance et du Ministère de l'éducation nationale et de la culture de Belgique. (Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 3) Bruxelles 1967
- Jahn, Johannes - "Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe" in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse, 112,4. Leipzig 1966
- ders. - Deutsche Renaissance. Wien 1969
- Jedin, Hubert - "Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung" in: Theologische Quartalsschrift, 116, 1935, S. 143-188, 404-429
- Jenny, Hans - Kunstführer der Schweiz. Küssnacht 1934
- Jenny, Rudolf - Graubündens Pass-Strassen und ihre volkswirtschaftliche Bedeutung in historischer Zeit, mit besonderer Berücksichtigung des Bernhardinpasses. Chur 1963
- Kathedrale Chur. Photographie Franz Tomamichel. Text Herbert Gröger. Zürich 1972
- Kauffmann, Georg - Die Kunst des 16. Jahrhunderts. (Propyläen Kunstgeschichte, 8) Berlin 1970
- Kaufmann, Rudolf - Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. (Schweizerische Beiträge zur Kunstgeschichte, 1), Winterthur 1932
- Kaufmann - Hagenbach, Annie - Die Basler Plastik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Basel 1952
- Keller, Harald - Veit Stoss. Der Bamberger Marienaltar. (Reclam Werkmonographien, 48), Stuttgart 1959
- ders. - "Der Flügelaltar als Reliquienschrein" in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller. München 1965. S. 125-144
- Knoepfli, Albert - Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. Bd. II. Vom späten 14. Jahrhundert bis zum frühen 17. Jahrhundert. Sigmaringen/Stuttgart/München 1969

- Kohlhausen, Heinrich - Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelaltars und der Dürerzeit, 1240 bis 1540. Berlin 1968
- Kraft, Herbert-Jürgen Soenke - Die Weserrenaissance. Hameln 1964
- Krempel, Ulla - "Das Remaclusetabel von Stavelot und seine künstlerische Nachfolge" in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 22, 1971, S 23ff
- Kris, Ernst - Mittelalterliche Bildwerke. (Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien, 2) Wien 1925
- Die Kunst der Donauschule. 1490-1540. Ausstellung St. Florian und Linz 1965
- Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Hrsg. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Basel 1927ff
- Kunstdenkmäler in der Schweiz. Ein Bildhandbuch. Hrsg. von Reinhardt Hootz. Darmstadt 1969/70
- Kunstführer durch die Schweiz. Bd. I. begr. von Hans Jenny; vollst. neu bearb. Auflage hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Wabern 1971
- Landsberger, Franz - Die künstlerischen Probleme der Renaissance. Halle 1922
- Lankheit, Klaus - Das Triptychon als Pathosformel. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1959, 4.) Heidelberg 1959
- Lapaire, Claude - "La pénétration de la Renaissance en Suisse étudiée d'après des sceaux" in: ZAK, 20, 1960, S. 125-138
- ders. - "Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois au second quart du XVIe siècle en Suisse alémanique" in: ZAK, 28, 1971, S. 185-197
- Lehmann, Hans - "Der Altar der Blarer von Wartensee" in: Rorschacher Neujahrsblatt, 28, 1938, S. 5-9
- Lehnherr, Yvonne - in: Sculpture du XVIe siècle. Maîtres fribourgeois. Ausstellung Fribourg 1971
- Lenk, Kurt - Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie. Hrsg. und eingel. von K'I'. (Soziologische Texte, 4). Neuwied/Berlin 1967³, S. 17-59
- Lenk, Leonhard - Augsburger Bürgertum im Späthumanismus und Frühbarock. 1580-1700. (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 17), Augsburg 1968
- Lichtwark, Alfred - Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888
- Lieb, Norbert - "Kunstgeschichte 1500-1800" in: Ilg. Landes- und Volkskunde, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs. Bd. IV. Die Kunst. Innsbruck/München 1967, S. 105-173
- Löffler, Fritz - Die Stadtkirchen in Sachsen. Berlin 1973
- Lorenzi, Franz - "Gotische Altäre im Wallis" in: Unsere Kunstdenkmäler, 21, 1970, S. 113-117

- Lossow, Hubertus - "Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei" in: Deutschland - Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waezoldt. 1941
- Lukas Cranach - Künstler und Gesellschaft. Referate des Kolloquiums mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag L'C' d. Ae. Wittenberg 1972
- Lutz, Heinrich - "Der politische und religiöse Aufbruch Europas im 16. Jahrhundert" in: Propyläen Weltgeschichte, 7. Von der Reformation zur Revolution. Frankfurt/Berlin 1964
- Martin, Alfred von - Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Rhythmik bürgerlicher Kultur. Stuttgart 1932
- Mattingly, Garrett - "Some revisions of the political history of the Renaissance" in: The Renaissance. A reconsideration of the theories and interpretations of the age. Ed. by Tinsley Helton. Madison 1961
- Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter. Ed. by Wilhelm R. W. Koehler. Cambridge/Mass. 1939
- Meisterwerke der Plastik aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet. Ausstellung Bregenz 1967
- Meyer, Peter - Schweizerische Stilkunde, von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Zürich 1942
- ders. - Das Ornament in der Kunstgeschichte. Zürich 1944
- Müller, C.A. - "Bau- und Kunstpflege der Stadt Basel im Zeitalter der Reformation, 1529-1560. Werkbetrieb der Stadt, Handwerker und Künstler" in: Basler Jahrbuch, 1953, S. 133-183
- Müller, Iso - "Disentis und Vorarlberg vom 14. - 18. Jahrhundert" in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, 1962, S. 51-74
- Müller, Peter - "Die 'Welschen Gewels'. Ein Stilelement der deutschen Renaissance-Architektur" in: Mindener Heimatblätter, 33, 1961, S. 121-139
- Müller, Theodor - "Jörg Lederer von Kaufbeuren und der Umkreis seiner Werkstatt" in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N.F. IX, 1932, S. 252-278
- ders. - "Vom Wirkungskreis der oberschwäbischen Bildhauerwerkstatt der Spätgotik" in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N.F. XIII, 1938/39, S. 55-67 (= Buchheit-Festschrift)
- ders. - Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik. (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 1961, 1.) München 1961
- ders. - Deutsche Plastik der Renaissance bis zum 30-jährigen Krieg. Königstein 1963
- Müller-Wolfer, Theodor - Das Jahrhundert der Glaubensstrennung. (Schweizer Kriegsgeschichte, 5) Bern 1925

- Münzenberger-Beissel - Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1885-1905
- Nadler, Josef - Von Art und Kunst der deutschen Schweiz. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, 7) Leipzig 1922
- Neumann, Carl - "Ende des Mittelalters?" in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 12, 1934
- Nüscheler, Arnold - Die Gotteshäuser der Schweiz. Zürich 1864-73
- Oettinger, Karl - Anton Pilgramm und die Bildhauer von St. Stephan. Wien 1951
- Osten, Gert von der-Horst Vey - Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500-1600. (The Pelican History of Art, 31) Harmondsworth 1969
- Otto, Gertrud - Die Ulmer Plastik der Spätgotik. (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, 7) Reutlingen 1927
- dies. - "Strigelfiguren in der Schweiz und Schwaben" in: ASA, XXXVII, 1935, S. 233-240
- dies. - "Der Export der Syrlin Werkstatt nach Graubünden" in: ASA, XXXVIII, S. 283-289
- dies. - Gregor Erhart. Berlin 1943
- dies. - Bernhard Strigel. (Kunstwissenschaftliche Studien, 33) München 1964
- Paatz, Walter - "Italien und die künstlerischen Bewegungen der Gotik und der Renaissance." in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, V, 1941, S. 163-222
- ders. - Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1956, 2) Heidelberg 1956
- ders. - Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik; die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte. 1465-1500. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F.8) Heidelberg 1963
- ders. - Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1967, 1.) Heidelberg 1967
- Pagenstecher, Rudolf - "Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar" in: Archäologischer Anzeiger, 1919, S. 9-25
- Panofsky, Erwin - Renaissance and Renascences in Western Art. New York 1969
- Peuckert, Will-Erich - Die grosse Wende. 2. Bde. Hambrug 1948 (Nachdruck Darmstadt 1966)
- Pfister, Rudolf - Kirchengeschichte der Schweiz. Bd. I. Bis zum Ausgang des Mittelalters. Zürich 1964
- Pflüger, Paul - Der soziale Hintergrund der Reformation. Zürich 1908

- Pfulg, Gérard - "Jean-François Reyff, sculpteur fribourgeois et son atelier" in: ASHF, XVII, 1950
- Pianzola, Maurice - Bauern und Künstler. Die Künstler der Renaissance und der Bauernkrieg von 1525. Berlin 1961
- Pieth, Friedrich - Bündnergeschichte. Chur 1945
- Pilz, Wolfgang - Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970
- Pinder, Wilhelm - Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd. II. Die deutsche Plastik der Hochrenaissance. Potsdam 1929
- ders. - Holbein der Jüngere und das Ende der deutschen Kunst. (Vom Wesen und Werden deutscher Form. Geschichtliche Betrachtungen, 4) Köln 1951
- Poeschel, Erwin - "Zum Werksverzeichnis Ivo Strigels" in: ASA, XXXIV, 1932, S. 226-230
- ders. - "Der Castelberg-Altar in Disentis und seine Meister Moritz und Jörg Frosch von Feldkirch" in: ASA, XXVIII, 1938, S. 213-224
- Preiser, Arno - Die Entstehung und Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei (Studien zur Kunstgeschichte, 2) Hildesheim 1973
- Preiss, Hans - Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst. Berlin 1926
- Les Problèmes du Gothique et de la Renaissance et l'art d'Europe Centrale. Acta historiae artium academia scientiarum hungaricae. 13. Budapest 1967
- Rahn, Rudolf J. - Geschichte der bildenden Kunst in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schluss des Mittelalters. Zürich 1876
- ders. - "Die Schnitzaltärchen aus Unterschächen und Katzis" in: Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, XIII, 1898
- ders. - "Die Malereien aus der Renaissancezeit in der italienischen Schweiz" in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XII, 1889, S. 115-139
- Ramisch, Hans. K. - "Zur Entwicklung des gotischen Flügelaltars" in: Gotik in Oesterreich. Ausstellung Krems 1967, S. 88-96
- Reformation in Europa. Hrsg. von Oskar Thulin. Leipzig 1967
- Rehbein, Günther - Malerei und Skulptur des Deutschen Frühmanierismus. Diss. Breslau 1939
- Reiners, Heribert - Burgundisch-alemanische Plastik. Strassburg 1943
- Reinhardt, Hans - Die kirchliche Baukunst in der Schweiz. Basel 1947
- Reinle - "Barocke Altäre im Kanton Zug" in: Zuger Neujahrsblatt, 1966, S. 21-30

- The Renaissance. A reconsideration of the theories and interpretations of the age. Ed. by Tinsley Helton. Madison 1961
- The Renaissance and Mannerism. (Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art, II) Princeton 1963
- Riehl, Berthold - Deutsche und italienische Kunstcharaktere. Frankfurt/M. 1893
- Riggenbach, Rudolf - "Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis" in: Briger Anzeiger, No. 88 (1924) - 103 (1924) (Nachdruck: Unsere Kunstdenkmäler, XII, 1961, S. 14-30)
- Ritter, Gerhard - Die Neugestaltung Deutschlands und Europas im 16. Jahrhundert. (Deutsche Geschichte 2¹⁻²). Hrsg. von Walter Hubatsch. Frankfurt 1950
- Rivoir, Auguste - Typenentwicklung des Altares von der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiet des Mittelrheines. - Diss. Frankfurt 1925
- Roeder, Georg W. - Peter C. Tscharnner - Der Kanton Graubünden. St. Gallen/Bern 1838
- Rosenthal, Earl - "Changing Interpretations of the Renaissance in the History of Art" in: The Renaissance. Ed. by Tinsley Helton. Madison 1961
- Rott, Hans - Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Bodenseegebiet. Text.Quellen. Stuttgart 1933-1938
- Rupprich, Hans - Dürers Stellung zu den agnoetischen und kunstfeindlichen Strömungen seiner Zeit. (Abhandlungen der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 1959, 1.) München 1959
- Salis, Arnold von - Antike und Renaissance; über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neuen Kunst. Zürich 1947
- Sattler, Margarete - Freiburger Bildwerke des 16. Jahrhunderts. Diss. Zürich 1913
- dies. - "Zuweisungen an Ivo Strigel" in: ASA, XVIII, 1916, S. 48-53
- dies. - "Zwei unbekannte Altäre von Ivo Strigel" in: ASA, XX, 1918, S. 26-35
- Saxl, Fritz - Lectures. (Written between 1933 and 1948) London 1957
- Schmid, Alfred A. - Untersuchungen zur Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Diss. Basel 1954
- Schmid, Heinrich - Deutsche und deutschschweizerische Kunst. Basel 1917
- Schmid, Josef-Jörg Keller, Hans Victor Wegmann, Nikolaus Hartmann. (Quellen und Forschungen zur Kulturgeschichte von Luzern und der Innerschweiz, 1) Luzern 1948
- Schmidt, Georg-Anna Maria Cetto - Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert. Basel 1940

- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A. - "Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte" in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970. Hrsg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann. Köln 1970. S. 77-95
- Schmucki, Johann - Die Kathedrale von Chur. Augsburg/Chur 1929
- Schneeli, Gustav - Renaissance in der Schweiz. Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. München 1896
- Schnellmann, Meinrad - Kunst und Handwerk im alten Rapperswil; Festschrift zur 700-Jahrfeier; hrsg. vom Zentenarfeier-Komitee. Rapperswil 1929
- Schnitzler, Hermann - Mittelalter und Antike. Ueber die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters. München 1949
- Schütte, Marie - Der Schwäbische Schnitzelaltar, Strassburg 1907
- Schulte, Aloys - Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Anschluss von Venedig. Leipzig 1900
- Schultz, Karl - Studien zum deutschen Altar des späten Mittelalters. Diss. Heidelberg 1938
- Sculpture du XVIe siècle. Maîtres fribourgeois. Ausstellung Fribourg 1971
- Sialm, G. Batt. - "Pleif. La baselgia" in: Il Glogn, calender romontsch. 6, 1932, S. 31-51
- Simeon, Ant. - Begleiter durch die Kathedrale von Chur. Chur 1914
- Somweber, Erich - "Heinrich Dieffolt, ein Feldkircher Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts" in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, 1957, S. 201-212
- Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks. 1450-1530. Ausstellung Karlsruhe 1970
- Stange, Alfred - Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926
- Stechow, Wolfgang - Northern Renaissance Art, 1400-1600. (Sources and Documents) Englewood Cliffs /NJ 1966
- Stemmler, Dierk - Deutsche architektonische Titelleinfassungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1962
- Strub, Marcel - "La sculpture fribourgeoise du XVIe siècle (1500-1563) in: Annales fribourgeoises, XVII, 1956, S. 74-106
- ders. - "Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler et Hans Gieng" in: ASHF, XIX, 1962
- ders. - "Le retable de Estavayer-Blonay" in: ZAK, XI, 1962, S. 81-86
- Sydow, Eckart von - Die Entwicklung des figürlichen Schmuckes der christlichen Altarantependia und -retabula bis zum 14. Jahrhundert. Strassburg 1912

- Strzygowski, Josef - "Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage" in: Mitteilungen der geographischen Gesellschaft in Wien, LXI, 1918
- Stumm, Lucie - Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler. Bern 1925
- Tapié, Victor-L. - Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVIIe siècle. Paris 1972
- Tardent, Jean-Paul - Niklaus Manuel als Staatsmann. (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 51) Bern 1967
- Tiefenthaler, Meinrad - "Geschichtliche Beziehungen zwischen Vorarlberg und den übrigen Bodenseeländern" in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 71. 1952, S. 85-99
- Tietze, Hans - "Romanische Kunst und Renaissance" in: Vorträge der Bibliothek Warburg, Hrsg. von Fritz Saxl. Vorträge 1926-27. Leipzig/Berlin 1930. S. 43-57
- ders. - "Die soziale Funktion der Kunst" in: Jahrbuch für Soziologie, 1925, S. 280-295
- Troescher, Georg - Kunst und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustausches. Baden-Baden 1953/4
- Ullmann, Ernst - "Zur Rezeption der Renaissance in Sachsen und den gesellschaftlichen Grundlagen der deutschen Frührenaissance" in: Actes du XXIIe Congrès International de l'histoire de l'art. Budapest 1969. Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Tome I. S. 659-666. Budapest 1972
- Unnerbäck, Eyvind - Welche Gewels. Ein italienisches Renaissance-motiv und seine Verbreitung in Mittel- und Nordeuropa. Stockholm 1971 (Antikvariskt Arkiv, 42)
- Valentin Tschudi's Chronik der Reformationsjahre 1521-1523. Glossar und Kommentar von Dr. Johann Stricker. In: Jahrbuch des Historischen Vereins Glarus, 24, 1888
- Vasella, Oskar - Abt Theodul Schlegel von Chur und seine Zeit, 1515-1529. Kritische Studien über Religion und Politik in der Zeit der Reformation. (Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte, 13) Freiburg/Üe. 1954
- Végh, Julius von - Die Bilderstürmer. Eine kulturgeschichtliche Studie. Strassburg. 1915
- Vermeulen, Cornelius - European Art and the Classical Past. Cambridge/Mass. 1964
- Vollenweider, Otto - Geschichte und Verkehr auf der Wasserstrasse Walenstadt-Zürich-Basel. Diss. Zürich 1912
- Waezoldt, Wilhelm - Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für W'W'. 1941

ders. - Dürer und seine Zeit. Zürich 19504

Walter, Emil - Soziologie der Alten Eidgenossenschaft. Analyse ihrer Sozial- und Berufsstruktur von der Reformation bis zur französischen Revolution. Bern 1967

Weber, Alfred - Kulturgeschichte als Kulturosoziologie. München 1960

Wegner, Wolfgang - Der deutsche Altar des späten Mittelalters. (Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, 7) Diss. München 1941

Weinberger, Martin - Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 217) Strassburg 1921

Weisbach, Werner - Trionfi. Berlin 1919

ders. - "Deutsche Renaissance und Antike" in: Die Antike, 4, 1928, S. 108-137

ders. - Stilbegriffe und Stilphänomene. 4 Aufsätze. Wien/München 1957

Wennig, Wolfgang - Schmuckformen der thüringischen Baukunst im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Diss. Würzburg 1938

Wittkower, Rudolf-Margot Wittkower - Künstler - Aussenseiter der Gesellschaft. Stuttgart 1965

Wölfflin, Heinrich - Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931

ders. - Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel 1941

Woltmann, Alfred - Die deutsche Kunst und die Reformation. Berlin 1867

ders. - Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen. Leipzig 1874

Zaloscer, Hilde - "Versuch einer Phänomenologie des Rahmens" in: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIX, 2. 1974. S. 189-224

Zink, Fritz - Die deutschen Handzeichnungen. I. Handzeichnungen bis Mitte des 16. Jahrhunderts. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1968

Zinsli, Paul - "Die Churer Todesbilder" in: ASA, XXXIX, 1937, S. 47-66

Zu Begriff und Problem der Renaissance. Hrsg. von August Buck (Wege der Forschung, CCIV) Darmstadt 1969

Zülch, Walter K. - "Jerg Ratgeb, Maler" in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wallraf-Richartz-Jahrbuch. XII=XIII, 1943, S. 165-197

Zürcher, Richard - Die künstlerische Kultur im Kanton Zürich. Zürich 1943

ders. - "Die kunstgeschichtliche Stellung der Schweiz" in: Zeitschrift für Schweizerische Geschichte, 29, 1949, S. 357-377

Curriculum vitae

Geboren am 13. Juli 1945 in Überlingen / Bodensee. 1952 bis 1955 Grundschule in Oldenburg/O. Seit 1955 Besuch der Höheren Schule. 1965 Abitur am Neuen Gymnasium Oldenburg. 1965 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte im Hauptfach an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz. (Nebenfächer: Archäologie, Kulturgeschichte, Vor- und Frühgeschichte, Philosophie). 1966-67 Hilfsassistentin am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Mainz. 1967 Freie Universität Berlin. (Nebenfächer: Archäologie, Philosophie, Religionswissenschaften). Seit 1968 Universität Zürich. (Nebenfächer: Archäologie, Philosophie, Psychologie). 1971-1973 Halbassistentin, 1974-1977 Vollassistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich. Seit 1977 Assistantprofessor für History of Art and Humanities an der University of Alaska, Fairbanks, Alaska.

